EDICIONES DE LA BIBLIOTECA DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
BVC

JOSE BALZA

# Proust

COLECCION LOS CREADORES 2

39 €

EDICIONES DE LA BIBLIOTECA

ϴB
VC

DIRECCION ARTISTICA: VILMA VARGAS

Copyright 1969 by Ediciones de la Biblioteca
de la Universidad Central de Venezuela

JOSE BALZA

# proust

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA

A Elio Gómez Grillo

A José Moreno Colmenares

En realidad, cada lector, cuando lee, es el propio lector de sí mismo. La obra del escritor no es más que una especie de instrumento óptico, que se le ofrece al lector para permitirle que discierna lo que sin ese libro no hubiese visto quizá en sí mismo.

PROUST

# I

# ECTASIS Y AMBIGUEDAD

*Mucho tiempo he estado acostándome temprano. A veces, apenas había apagado la bujía, cerrábanse mis ojos tan pronto, que ni tiempo tenía para decirme: "Ya me duermo". Y media hora después despertábame la idea de que ya era hora de ir a buscar el sueño; quería dejar el libro, que se me figuraba tener aún entre las manos, y apagar de un soplo la luz; durante mi sueño no había cesado de reflexionar sobre lo recién leído, pero era muy particular el tono que tomaban esas reflexiones, porque me parecía que yo pasaba a convertirme en el tema de la obra, en una iglesia, en un cuarteto, en la rivalidad de Francisco I y Carlos V.*

Así inicia Proust *En busca del tiempo perdido*; y en ese primer párrafo ubica la fusión y la diferencia entre su vida y su obra. Para otro hombre nada hubiese tenido de particular haber estado mucho tiempo acostándose temprano; pero el narrador que habla en esta novela es un individuo insomne, morboso, que ha cambiado las horas de sueño al día. La inevitable —y no obstante voluntaria— vigilia es, por otra parte, el único rasgo de anormalidad profunda que Proust reconocerá en su narrador. Lo otro, su sensibilidad enfermiza, sus amores obsesivos, la homosexualidad, el gusto exagerado por la vida mundana (distinto del papel de espectador pasivo en quien cuenta) pertenece a Marcel Proust. Alejado así el narrador de la normalidad psicológica —ajeno a la regla de quienes duermen durante la noche—, en seguida Proust utiliza el procedimiento inverso: acerca el expositor a sí mismo, tanto que llegan a ser uno. Y ocurre de esta manera porque entonces Proust va a identificar su vida con su obra: pasará aquella a ser su propio tema, un cuarteto o una iglesia. Y sin embargo esta coincidencia sólo se debe al objetivo de

la vida del escritor y a lo que persigue una obra de arte en sí: el logro de la belleza. En ese esfuerzo por obtener de su existencia la belleza que no supo comprender al vivirla, reside el contacto definitivo entre Proust y su obra: pero aunque algunos hechos de *En busca del tiempo perdido* y acciones vitales del autor se intercambien a veces, aunque la savia que nutre esa novela circula desde sus páginas a la conducta de Proust, o viceversa, ambas son dos elaboraciones diferentes. Una es la construcción ejecutada por la vida; otra, impígera arquitectura del pensamiento. Debemos, entonces, observar su independencia. Detengámonos en el límite del equilibrio que separa a ambas.

* * *

En septiembre de 1870 el doctor Adrien Proust contrajo matrimonio con Jeanne Weil y de esa unión nació Marcel Proust el 10 de julio de 1871. El padre provenía de una antigua familia de Illiers y, aunque inicialmente había elegido el Seminario, renunció a él para tomar estudios de medicina. Fue el primer miembro de su familia que abandonara la pequeña villa de sus antecesores. En París llegó a ser interno del hospital; más tarde ascendió a jefe de clínica.

Jeanne Weil descendía de una poderosa familia judía. Era fina, de bellos ojos; a la apostura y bondad de su marido correspondía con su conducta discreta y oportuna, "le miraba con tierno respeto, pero sin excesiva fijeza, como sin intención de penetrar en el misterio de su superioridad". Louis Weil, tío solterón de Jeanne, poseía en la calle La Fontaine, de Auteuil, una gran casa con jardín. Allí se refugia la joven señora para dar a luz, porque la inestabilidad política de Francia hace sumamente peligrosa la situación en París. "Tal vez nunca, desde el Terror, había vivido Francia días de mayor abatimiento. Caída la ilusión imperial, vencido su ejército, sitiado, tomado y humillado París, como si no bastara esta acumulación de golpes, desencadenándose la locura sangrienta de la Comuna, se alzó la hez, huyeron las autoridades y la unidad nacional decapitada parecía tocar a su



término".[1] El embarazo, excesivamente lleno de malestares, cristaliza a través de esa época tormentosa. Inicialmente los padres creen que el recién nacido no logrará superar el profundo estado de debilidad con que viene al mundo. En el nódulo que conjuga el nacimiento de Marcel con los acontecimientos políticos de ese momento, se fragua una constante vital para el futuro escritor: su escasa salud física y el torrentoso caudal de protección familiar que cubrirá sus primeros años.

En el niño confluyen las corrientes de una familia judía y otra católica; pero en el seno de su propio hogar nunca llegará a afrontar conflictos religiosos. Marcel conocerá y respetará ambas líneas por igual. Rodeado por el espíritu científico de su padre y por la amplia cultura de su madre y su abuelo, el niño habrá de adquirir gran delicadeza en el trato social, cierta refinada cortesía y, sobre todo, el embrión de una ágil sensibilidad, de una lábil percepción acerca de sí mismo y de los demás. Se acostumbró a no poder prescindir de la atención materna; las cartas de la madre son dirigidas a él llamándole "Lobito", "Querido pequeño", etc. El menor detalle en el tono de su abuela era recibido con excesiva importancia por Marcel. Y la abuela, algo caprichosa en su comportamiento, acostumbraba pasear por el jardín bajo la lluvia, llevaba al niño a orillas del mar y a ver el campanario de Saint-Hilaire.

En esa época de temprana niñez (y no como un acto localizable, sino bajo la difusa aparición de estímulos que luego serían integrados en ese símbolo único) debió ocurrir el incidente de la negación del beso materno, que encontramos en *Jean Santeuil* y en *Por el camino de Swann.* Aquella resistencia de la madre por entregar al niño el signo fundamental de su amor, obsesionará la consciencia de Proust y sellará la culpable elección de su rol sexual. El novelista habrá de interpretar este incidente como la señal de su victoria sobre la dependencia materna, como el comienzo del acatamiento que su madre habría de presentar ante la voluntad de su hijo. Painter explora ese hábil argumento y, en su opinión, considera que el asenti-



1. Alone: *Las mejores páginas de Marcel Proust,* p. 29.

miento materno no originará en el niño el remordimiento o la satisfacción sino un odio solapado contra ella por haberle negado el beso. Porque si bien la madre del narrador proustiano no muere en la novela, esto, más que amor, es la confesión definitiva de un agobiador sentimiento de culpa. Y será muy tarde en la vida de Proust cuando la venganza hacia su madre aflore con plenitud.

El doctor Proust será luego profesor; llega a ocupar el cargo de Inspector de los Servicios Franceses de Higiene y participó con frecuencia en conferencias internacionales como representante de su país. En 1873 nace Robert Proust. Este segundo hijo, fuerte, vigoroso e inquieto, es también diferente de su hermano en cuanto a temperamento.

En la compañía constante y vigilante de su madre; alentado por las líricas salidas de su culta abuela y seguramente reprendido con asiduidad por su padre (quien siempre deseó un trato más riguroso para este niño sensitivo y nervioso), Marcel vivirá su infancia en el número 9 del bulevar Malesherbes, desde donde es llevado cada tarde a los Campos Elíseos. Allí conoce numerosas niñas e inicia amistad con los muchachos cuyos juegos ha descrito en su novela. Una de las muchachas, María de Bernardaky, es el primer amor de Marcel. Hacia los dieciséis años dejará de verla, con lo cual el adolescente queda preparado para repetir circularmente la modalidad de fracaso amoroso que le caracterizará. El incidente de la separación produce crisis en él; llega a pensar en el suicidio.

La familia volvía durante las vacaciones a Illiers. En esta población la hermana del doctor Proust mantiene un escenario que resurge cada año; la rutina de la casa, los hábitos inalterables de la dueña, todo engrana en el ambiente dorado de los bosques, el río y las abandonadas iglesias medievales. Como será característico en su método de construcción narrativa, Proust funde a Illiers con aldeas vecinas, altera contornos y rasgos geográficos, y de esa sublime poción terrena brotará el Combray que elabora cada lector. Paraíso perdido, irreal campo de la infancia, esa aldea propuesta por Proust en su novela esconde los primeros colores del tiempo irrecuperable, porque "Combray no



es un objeto sino la luz que baña a todos los objetos",[2] en el pensamiento del escritor. En esos dos ambientes fundamentales (y más tarde cerca del mar o en la zona mundana de la sociedad) desarrolla Marcel Proust los tentáculos de una finísima capacidad perceptiva. Una palabra violenta, un gesto de desagrado: cualquier reproche leve puede ocasionar en él largas horas de llanto. El temor del abandono lo obsede; pero al mismo tiempo adquiere una elegante cortesía y la servicial generosidad que le durará toda la vida.

A los nueve años, volviendo una tarde del Bosque de Bologna con sus padres y algunos amigos, es asaltado Marcel por un súbito ahogo. Fue la primera aparición del asma que cambiará para siempre su comportamiento. Los padres temen que el niño no logre escapar de la asfixia y casi creen que ha muerto. Ese acontecimiento desencadenará en ellos un aumento de la ternura y de las complacencias hacia el hijo ya enfermizo. Para Marcel termina la vida al aire libre; cuanto amó hasta entonces (las iglesias, los árboles, los parques) le hace tanto daño que convierte su respiración en un tormento. Así se inicia el primer círculo de una lenta reclusión que concluirá, más tarde, en la simbólica alcoba. Siempre amenazado por la sofocación, Marcel gravita sobre sí mismo con inagotable necesidad de ternura. Maurois señala que en la dependencia de Proust respecto de su madre podría encontrarse la etiología psicológica de esta dolencia. "Suele admitirse hoy que el asma y la fiebre del heno son a menudo dolencias provocadas por emociones y relaciones con morboso deseo de ternura. Muchos asmáticos han sufrido en su infancia ora un exceso, ora una carencia de amor maternal, lo que les ha inducido o a depender enteramente de su madre o a aferrarse con fuerza a otro apoyo: marido, esposa, pariente, amigo, médico...".[3]

La nosología arroja sobre el caso del asma en Proust interesantes aristas que, si bien son generalizadas en los afectados por esta enfermedad, adquieren, vistos en una personalidad tan exclusiva como



2. Girard, René: *Mentira Romántica y Verdad Novelesca,* p. 167.
3. Maurois, André: *En busca de Marcel Proust,* p. 27.

la del escritor, especial significado. En primer lugar, la necesidad del niño asmático de repetir periódicamente los estados críticos (cuya finalidad esencial pudiera ser el reclamo de ternura y atención constantes) reviste en Marcel la firmeza de una modalidad común de conducta: el ataque iterativo conjura la aparición de ciertos factores, únicos en la exigencia vital del niño (amor, balanceos de la sensibilidad y la percepción, etc.). Como consecuencia, esto representaría una sutil manera (sólo posible de ser elaborada inconscientemente por un temperamento artístico) de explorar profundamente el presente y de adelantarse a las típicas alteraciones que la edad traerá al muchacho. Así, la antena emotiva captará "todos los estímulos emocionales bruscos e intensivos, tales como la excitación sexual, ansiedad, celos e ira".[4]

Desde luego, si el niño es el instrumento de expresión para el trastorno, los especialistas[5] coinciden en señalar que la irradiación del problema deriva de los padres, y converge hacia ellos. Los psicoterapeutas han comprobado que una mejoría del niño asmático trae como consecuencia otro tipo de alteración de su conducta; cuando ello ocurre, hay la evidencia de que, en cuanto a salud, el niño ha tomado una vía conveniente. Para Proust —no obstante la tierna vigilancia de su madre y la preocupación paterna— la posibilidad de escape mediante sublimaciones correspondientes a su edad, no era posible. La estructura de su hogar lo impedía. Y, como veremos, el advenimiento de su desarrollo erótico (cuya distorsionada aparición pudo ser el primer índice sintomático del asma) pasará a convertirse, a través de un circuito cerrado, en el tipo de conducta que el niño quería desechar. El asma, enfermedad de "hipersensitivos y estéticos", cumple en Proust, asimismo, la condición de ser el trastorno de un hijo excesivamente amado, ya que "la mayoría de las madres de los asmáticos es muy sensible a los atractivos físicos de sus hijos".[6]

Evidentemente, la eclosión puberal que se aproxima parece originar en Proust infrangibles

4. Alexander, Franz: *Medicina Psicosomática,* p. 104.
5. Alexander, Franz: *Ob. cit.,* p. 105; Reca, Telma: *Problemas psicopatológicos en Pediatría,* p. 175.
6. Alexander, Franz: *Ob. cit.,* p. 105.



resonancias (temor, búsqueda de auxilio, incapacidad física) que sólo su ulterior psicopatía explicará. La transformación del niño en adolescente asoma la ruptura con un mundo de estabilidad que la juventud amenaza: el asma constituye un grito simbólico.

El ataque de ahogo exacerba las posibilidades sensoriales y motoras del individuo: dolor, euforia y alivio; torpeza sensitiva o hiperestesia; alteraciones de la orientación espacial y temporal y de la memoria; y, aun, pérdida de la conciencia. Del mismo modo como otros artistas y escritores han buscado abrir *las puertas de la percepción* utilizando estimulantes externos, Proust tendrá en su enfermedad la clave interior para aprehender el mundo. Huxley y la mescalina, Daumal intentando asfixiarse: la dramática anomalía de Proust desplaza el artificio para tomar la única llave que le permitirá la posesión de los extremos sensuales.

Mauricio Serrahima[7] deriva de este trastorno consecuencias que afectarán el trabajo del novelista. Así, dice: "Es cosa sabida que (...) la noche, con su silencioso alejamiento de la realidad y con la concentración terrible que provoca en la mente del despierto, es la hora que el asmático no soporta si no puede crearse una realidad propia, sea leyendo —en el caso de Proust escribiendo: por eso y no porque las horas nocturnas fuesen menos duras para él, transformó Proust la noche en día. Pero además, es también sabido que pocas cosas hacen sufrir tanto al asmático como el tener que permanecer a oscuras mientras duran sus crisis agudas, y que, en aquellos momentos, la contemplación de cualquier objeto concreto y determinado que esté ante él le produce el efecto de un sedante, y el solo intento, por ejemplo, de cambiarlo de lugar le produce un angustioso choque. Sea porque la dificultad de expulsar el aire respirado le produce un instante de intoxicación, sea quizá porque, al contrario, la entrada de aire puro haga triunfar por un momento la tendencia al tan deseado sueño —nunca los médicos me lo han declarado con precisión—, el caso es que el asmático siente la im-

7. Prólogo de Mauricio Serrahima a *En busca del tiempo perdido.* Barcelona, Janés Editor, 1952.

presión de que su contacto con la realidad se hace intermitente. En el breve período de una respiración completa le parece como si viviera sucesivamente en dos mundos distintos, uno de ellos real y el otro enervante pesadilla, que se acentúa a medida que la prolongación de la crisis aumenta la fatiga. Como un náufrago a una tabla se agarra entonces a cualquier realidad tangible, para salvarse del horror de soñar despierto. Pero de esa realidad que contempla no le es posible percibir las grandes líneas, constantemente interrumpidas, sino tan sólo una visión desmenuzada, como si fuese una sucesión de visiones breves, minuciosas, pero fugitivas, que ha de recuperar angustiosamente a través de los instantes de perturbación, en los cuales le parece como si la realidad se desvaneciese. Cualquier detalle real toma entonces para él el valor de las cosas fundamentales, en tanto que, al reaparecer después del instante turbio, le da la sensación de continuidad de la realidad que él busca con toda la energía que le proporciona su penosa agitación".

Esta sutil muestra de la refracción perceptiva en el asmático puede coincidir con las manifestaciones de los ataques que padeció Proust. Pero la obra lenta y sinuosa; los períodos envolventes y asfixiantes del estilo del novelista, demuestran, al contrario, que tal acabado no refleja "una visión desmenuzada" sino la increíble fuerza de penetración que la angustia desarrolló en sus sentidos. Las grandes naves de la edificación proustiana son leyes, generalidades: esencia de elementos, no diluidas por la vivacidad de los detalles.

Y, sin embargo, no hay dudas de que en esa misma vertiginosa aprehensión de las cosas, está el esfuerzo por detener la huella de éstas, sus imágenes. Y así, tanto vital como literariamente, Proust se apoyará en hondos momentos, en ramificadas y complejas situaciones que teñirán su vida y su obra. La adolescencia advendrá tardíamente y, casi sin transición, pasará de ella a plena madurez. Una larga infancia detenida en los jardines de Illiers: la prolongación indefinida de los colores que iglesias y bosques prestan a ese lugar continuará hasta el final en la vida de Proust. Los sabores, las impresiones táctiles, los sonidos: todos los estímulos duran en una suspensión ilimitada, inagotable, abarcando otras realidades ajenas a ellos mismos; porque Proust es el lento contacto entre unos y otros. Porque el desciframiento de la enigmática belleza que rodea sus sentidos y su inteligencia, debe prolongar la permanencia de Proust ante ella y convertir su vida en éctasis, en otro comentario a la belleza.



André Maurois y León Pierre-Quint destacan las respuestas que Marcel dejó, a los trece años, en un cuestionario formulado por el grupo de Antoinette Félix-Faure. Las preguntas y réplicas fueron:

*—¿Qué es para usted el colmo de la infelicidad?*

—Estar separado de mamá.

*—¿Dónde le gustaría vivir?*

—En el país del ideal, o, mejor dicho, de mi ideal.

*—¿Cuál es su ideal de felicidad terrena?*

—Vivir al lado de aquellos a quienes amo y gozar de los encantos de la naturaleza, teniendo, además, algunos libros y partituras y no estando lejos de un teatro francés.

*—¿Qué faltas mira usted con mayor indulgencia?*

—Las de la vida privada de los genios.

*—¿Qué héroes de novela prefiere?*

—Los héroes románticos y poéticos, los que son un ideal más que un modelo.

*—¿Cuál es su personaje histórico favorito?*

—Un término medio entre Sócrates, Pericles, Mahoma, Musset, Plinio el joven y Agustín Thierry.

*—¿Sus heroínas favoritas en la vida real?*

—Una mujer genial que lleve la existencia de una mujer ordinaria.

*—¿Sus heroínas de ficción?*

—Las que, sin salirse de su sexo, son más que mujeres; todo cuanto es tierno, poético, puro y bello en todos los órdenes.

*—¿Su pintor favorito?*

—Meissonier.

*—¿Su músico favorito?*

—Mozart.

*—¿Qué cualidad prefiere en el hombre?*

—La dulzura, la naturalidad, la inteligencia.

*—¿Su virtud preferida?*

—Cuantas no pertenecen particularmente a una secta: las universales.

*—¿Su ocupación favorita?*

—La lectura, la ensoñación, los versos.

—*¿Quién le hubiera gustado ser?*
—Nunca me lo he preguntado. Pero me habría gustado mucho ser Plinio el joven.

Además de familiaridad con nombres de la cultura y la historia, estas frases del Proust adolescente encierran ya en el giro especial de su formulación cierto extraño humor y su particular textura verbal.

Para 1882 ingresa al Liceo Condorcet. Las dificultades de su salud le imponen una irregular asistencia a clases, y sin embargo culmina brillantemente los cursos de filosofía. Allí conoce a Robert Dreyfus, Jacques Bizet, Daniel Halévy y otros jóvenes de trayectoria posteriormente destacada. Darlu, profesor de Filosofía del Condorcet, ejercerá notable influencia en la formación espiritual de Proust. Al parecer, los cursos de este maestro acalorado y sarcástico poseían cierto dinamismo y vivacidad que no caracterizan las clases de filosofía. La forma de su exposición, en la cual mezclaba referencias abstrusas con detalles de la vida cotidiana, impresiona a Proust. Se ha señalado que la larga meditación sobre la irrealidad del mundo que percibimos, surge en Proust debido a las escépticas conferencias de Darlu.

En el Liceo, la inteligencia del joven Marcel, su aprehensiva memoria y, sobre todo, el despliegue de erudición con que envuelve sus intervenciones, fascinan a los compañeros de estudios. Se destaca especialmente en historia natural, cuyo conocimiento, de acuerdo con el largo estudio que Curtius realizó, explicará en parte *la flora humana* expuesta en *En busca del tiempo perdido.* Pero si bien los estudiantes se disputan las colaboraciones de Proust para las revistas *Verte* y *Lilas,* la melosa afectividad del muchacho los desconcierta. Era excesiva la preocupación que demostraba por ellos; su tono tierno enojaba a los otros, a quienes parecía fingido. Tanta delicadeza en un muchacho molestaba a los alumnos, más agresivos, menos razonadores. Son exagerados, también, los regalos que hace a las madres de sus amigos: flores y bombones, ceremoniosamente entregados a sus destinatarias.

Al salir del Liceo y durante los domingos, Proust marcha con el grupo de amigos a los Campos Elíseos. Allí prefiere la conversación a los juegos. Como un imán, subyuga la atención de sus acompañantes. Repite trozos de Mallarmé nunca escuchados por los otros o analiza versos de Baudelaire, al mismo tiempo que manifiesta su entusiasmo por las grandes figuras del teatro de entonces: Sarah Bernhardt, Delauney. Entre las muchachas que le acompañan entonces irá eligiendo los rasgos que, más tarde, configurarán a Gilberte.

Tal vez durante este período inicia una particular correspondencia con su madre, que no terminará hasta la muerte de ésta. Breves notas, cartas minuciosas e interminables, son intercambiadas entre madre e hijo. En ellas, la proximidad espiritual que los une resalta a través de lecturas comunes y mediante la similitud de opiniones que ambos expresan. Ejemplo de esta comunicación irónica, confiada y culta es la siguiente esquela:

Sábado 24 de septiembre (1887)

Exquisita mamá:

Ante todo debo decirte que mi estómago está *divino,* que nuevamente le cedí a la Abuela, sacrificio que me fue muy costoso y asegurarte que recibirás "Pescador de Islandia" por consejo de Abuela al Gab. Lec de Auteuil, posiblemente porque era demasiado tarde para el otro, luego relatarte una experiencia y, por fin, parlotear por un instante, todo al galope, porque voy a salir.

He aquí la experiencia (ni siquiera sé lo que digo). Estaba seguro de digerir muy bien en la noche. No obstante, noches transparentes, con la sensación de que se duerme y de que pronto se va a despertar, etc., sueños. Una noche (la del Louvre) me acuesto, sin inquietarme realmente por mi digestión, pero habiendo tomado té tarde y después de comer copiosamente (3 postres). Al despertarme lanzo un grito de sorpresa en mi habitación; boca deliciosa, sueño tranquilo, perfecto. El día se inicia mucho mejor, por consiguiente. En la tarde, voy al bosque a pie como de costumbre, luego al coche del tío. Sueño pesado.

Me hago la siguiente reflexión.

El único día que fue seguido de una buena noche, la *única,* se pasó como sigue:
nada de bosque, sino un *coupé,* puesto que cogí al tío al salir del Louvre y no en Las Acacias.

Al día siguiente, trato de no ir al bosque.

Tomo el té, ceno (por casualidad) copiosamente, al punto de que Abuela me llama la atención.

Ahora un poco de chismografía. Ayer Nuna cenó con nosotros. El tío la revolcó porque tuvo

la audacia de decir: No me gusta Ingres. La discusión se hizo agria; el tío declaró a Nuna *incompetente* en *pintura*. Ella respondió, no obstante, que se atrevería a decirlo frente a cualquiera. "Entonces se dirá he aquí a una mujercita que tiene mucho amor propio" y la discusión fue *in crescendo*; el tío montó en tal cólera contra Nuna, que ella, horripilada, simuló reírse y dijo: "por lo menos estoy contenta porque le ayudo a hacer la digestión". Ambos estaban pálidos.

Hace 8 días, Nuna se murió de risa porque el tío, al disertar sobre pintura escultura, confundió a Rafael con Durero. Esto ocurría en el jardín, después de comida, en la oscuridad. De pronto una sombra se desliza, rápida. El tío acaba de hacerse pipí y se apresuró a entrar para no enfriarse. Nuna con voz alterada: "¿No es tu tío, verdad, el que acaba de pasar por ahí?". "Sí". Estrepitosamente: "Entonces lo oyó todo". No. No oyó absolutamente nada.

Mil besos.

MARCEL PROUST

A los dieciocho años, pensando que el cumplimiento voluntario del servicio militar reducía éste a un año de actividades, Proust ingresó al ejército. Maurois sintetiza esa elección de la siguiente manera: "Fue destinado al 76 regimiento de infantería, de guarnición en Orléans, y gracias a un coronel «inteligente», es decir, sensible al prestigio civil y accesible a las recomendaciones, no sufrió mucho a consecuencia del gran contraste entre el cuartel y su familia. Existe de él un retrato bastante deplorable que nos lo muestra vestido con un mal uniforme de soldado a pie, con un capote y los bellos ojos de príncipe persa sepultados bajo la visera de un quepis en forma de tiesto. Robert de Billy, futuro embajador y entonces artillero en Orléans, juzgaba el aspecto y el lenguaje de Proust tan poco marciales como cupiera suponer. «Tenía los ojos grandes e interrogadores y sus frases eran amables y dúctiles. Habló del señor Darlu, su profesor de filosofía en el Condorcet, y de los nobles pensamientos que se cambiaban en aquel liceo de la orilla derecha del Sena...». Al ingresar en el pelotón de instrucción, que constaba de sesenta y cuatro reclutas, Marcel hizo el número sesenta y tres. El buen estudiante no era un brillante soldado".[8]

8. Maurois, André: *En busca de Marcel Proust*, p. 49.



Proust soporta la vida del regimiento y, aunque no llega a adaptarse a ella ni a destacarse, se empeña en comprenderla. Su penetrante curiosidad obtendrá la información que, con increíble precisión, recordará en *El mundo de Guermantes*. La vida militar, la estrategia, sella también su sensibilidad y abre en él otro de esos espacios vacíos que esperarán, aparentemente inocuos, el momento de cobrar plenitud. En el cuartel se dice a sí mismo que lo "tocante al arte de la guerra, añadía un fundamento intelectual de naturaleza permanente, capaz de sujetarme con bastante fuerza para que pudiese creer, sin tratar de engañarme a mí mismo, que, una vez fuera de allí, seguiría interesándome por los trabajos de mis amigos...". Y sin embargo, también entonces Proust encuentra bajo la robusta actividad militar cierta ley fatal, algo que descompone la acción nutritiva de los soldados en una desconsoladora operación del absurdo: "Un campo de batalla no ha sido o no será, a través de los siglos, más que el campo de una sola batalla. Si ha sido campo de batalla es porque reunía determinadas condiciones de situación geográfica, de naturaleza geológica, defectos inclusive, propios para estorbar al adversario (porque un río lo cortase en dos) y que han hecho de ese lugar un buen campo de batalla. Por consiguiente lo ha sido, lo será".

Antes de llegar al ejército ya Proust ha acentuado su inclinación hacia el mundo elegante. La antigua cortesía del muchacho comienza a transformarse en incontenible necesidad de lucimiento y brillo sociales. Aunque su padre tiene para entonces un destacado lugar como médico y la posibilidad de ser candidato a la Academia de Ciencias Morales, ni él ni la madre llegan a concebir como meta vital la gustosa ascensión social que emprende el hijo. En los hogares de sus condiscípulos, Marcel conoce a algunas mujeres jóvenes (Madeleine Lemaire, Geneviéve Halévy, etc.); y en casa de su tío a Laure Hayman, amante de aquél y de un miembro del Jockey Club. Ahora desagrada a sus amigos el énfasis con que Marcel busca el contacto de las mujeres elegantes. Años más tarde extraerá

de ellas los rasgos que caracterizarán a Odette y a la duquesa de Guermantes.

Sus amigos llegarían a adoptar el término *prustificar* "para expresar —según Fernand Grengh— una actitud de gentileza consciente en demasía, mezclada a lo que el pueblo hubiese llamado insulseces interminables y deliciosas". Actitud de Proust que, debido a su inteligencia y a la humorística carga con que la revestía, le era perdonada fácilmente. En ese tiempo se acerca a las mujeres con títulos, observa sus costumbres y sus gestos; indaga sobre trajes y adornos. Y al parecer galantea con algunas de ellas, sin ilusión real porque detrás de su mundana caballerosidad se afianza la inversión sexual que aún reprime.

La estadía en el ejército no interrumpe su vida social. Durante los domingos regresa a París y así hace más íntima su amistad con el hijo de Anatole France y conoce a este escritor, a quien admiraba desde años atrás.

Las respuestas proporcionadas por Proust al mismo cuestionario que le presentaran antes indican ahora, a los veinte años, la ambigüedad perceptiva con que se refiere al sexo. Y en ello encontramos el rasgo que posteriormente cobrará jerarquía definitiva para la emotividad de Proust: la búsqueda de inflexiones y modalidades ocultas bajo cualquier hecho, que convertirán ese mismo hecho en evidencia de sospechas e inseguridades. Síntoma de neurosis, de temor a ser descubierto, la suspicacia (ambigüedad perceptiva) cubrirá la vida emocional de Proust. Una anécdota narrada en *Jean Santeuil* es particularmente indicativa del temor que los padres experimentan acerca del posible afeminamiento de su hijo:

> Luego se sentó a la mesa. Entonces su padre advirtió el tapado que tenía sobre los hombros y que, recogido en el brazo para poder comer, dejaba ver su forro de raso rosado y le dijo:
> —Es ridículo, aquí hace calor y además es una prenda de tu madre. Quítate eso en seguida.

La reveladora compulsión de su vida sexual ha de haber producido en esa época, no obstante la cautelosa vigilancia de Proust, sucesos alarmantes para sus padres y terribles momentos de culpabilidad en el joven. "La confesión de una muchacha" en *Los Placeres y los Días* narra, con las metamorfosis necesarias, la muerte repentina de una madre enferma a quien se le revela su hija, aparentemente casta, en el momento de su entrega erótica. La muchacha decide suicidarse y cuenta su historia: ninguna otra anécdota podría reflejar de manera más exacta el estado de ánimo que, con frecuencia, debió sobrellevar el mismo Proust: "Fue al decir esas palabras, aun antes quizás, al beber el segundo vaso de champagne, que cometí el acto verdaderamente responsable, el acto odioso. Después de eso no hice más que dejarme conducir. Habíamos cerrado con llave las dos puertas y él, con su aliento en mis mejillas, me estrechaba, hurgando con sus manos a lo largo de mi cuerpo. Entonces, mientras el placer se apoderaba cada vez más de mí, sentí despertar en el fondo de mi corazón una tristeza y una desolación infinita; me parecía que hacía llorar el alma de mi madre, el alma de mi ángel guardián, el alma de Dios... Pensé entonces en el horror de quien me hubiera visto besar hacía un instante a mi madre, con ternura, y me viera ahora transfigurada en esa forma, en animal. Pero en seguida se irguió en el espejo, contra mi cara, la boca de Santiago, ávida bajo sus bigotes. Turbada hasta lo más profundo, acerqué mi cabeza a la suya, cuando vi frente a mí —sí, lo digo como era, escuchadme ya que puedo decirlo—, sobre el balcón, delante de la ventana, a mi madre, que me miraba estupefacta. No sé si ella gritó, no oí nada, pero cayó hacia atrás y se quedó con la cabeza apresada entre los barrotes del balcón...". De su vida juvenil arranca la definitiva fusión entre felicidad, vicio y dolor. Toda su obra está impregnada de amores ocultos y anormales, logro final de una intención que no llegó a realizar por completo durante su juventud. Porque, como en este relato, también la madre de Proust habría de ser el elemento de contención, la barrera que evitaba el desbordamiento de su inclinación sexual.

El cuestionario al cual Proust responde a los veinte años complementa, como hemos dicho, una visión general del desarrollo de su personalidad:

—*¿El principal rasgo de mi carácter?*
—La necesidad de ser amado y, para precisarlo más, la necesidad de ser acariciado y mimado más que ser admirado.
—*¿La cualidad que desea en un hombre?*
—Que tenga encantos femeninos.
—*¿La cualidad que prefiere en la mujer?*
—Virtudes de hombre y franca camaradería.
—*¿Lo que más aprecio en mis amigos?*
—Que sean tiernos conmigo, si su persona es tan exquisita que incline a dar un gran valor a su ternura.
—*¿Mi sueño de dicha?*
—Temo que no sea tan elevado. No me atrevo a decirlo y temo destruirlo diciéndolo.
—*¿Cuál sería mi mayor desgracia?*
—No haber conocido a mi madre ni a mi abuela.
—*¿La flor que prefiero?*
—La que usted... y después todas.
—*¿Mis autores favoritos en prosa?*
—Hoy Anatole France y Pierre Loti.
—*¿Mis poetas preferidos?*
—Baudelaire, y Alfred de Vigny.
—*¿Mis compositores preferidos?*
—Beethoven, Wagner, Schumann.
—*¿Mis pintores predilectos?*
—Leonardo de Vinci, Rembrandt.
—*¿Mis héroes de la vida real?*
—Los señores Darlu y Boutroux.
—*¿Qué hecho militar admira más?*
—Haberme presentado voluntario.
—*¿Hechos que me inspiran más indulgencia?*
—Los que comprendo.

Al dejar el ejército Proust se adhiere por completo a la vida social que tanto le entusiasma. Durante muchos años frecuentará salones, fiestas, y le apasionará el trato con gente de la nobleza. Son los años prolongados y ambiguos del tiempo perdido. Su analítico detenimiento ante el avance de la inquietante sexualidad se amplía ahora hacia la exploración de las redes sociales. Ya no es la naturaleza de Illiers lo que exige su concentrada atención sino el mundo abigarrado que lo recibe con éxito. Su vida es una vez más la sílaba breve que se prolonga entre un acontecimiento y otro para establecer insólitas relaciones mentales. En estos años, la amistad de Proust con Laure Hayman, amante de su tío Adolfo, toma evanescencias amorosas. Ella será uno de los modelos de Odette y, según Jacques Emilie Blanche (quien pintó el conocido retrato de Proust) la relación de esta mujer



con el escritor no había de ser sólo espiritual. A pesar de la confesión que hiciera a Gide de que nunca había amado a las mujeres más que espiritualmente y que sólo conoció el amor con hombres, Proust mantuvo relaciones físicas con varias mujeres. Painter propone que la declaración hecha por Proust a Gide poseía como única finalidad la de satisfacer y escandalizar a éste.

Para satisfacer a sus padres, ingresa en 1890 a la Escuela de Ciencias Políticas. En verdad Proust había pensado dedicarse por completo a la literatura, pero el deber de complacer a sus padres le llevó a tomar estudios de diplomacia. Y si se toman en cuenta los inseguros datos que el joven se proporciona a sí mismo acerca de su talento, esa escogencia parece estar correctamente determinada: "...puesto que yo quería ser escritor, ya era hora de ir pensando lo que iba a escribir. Pero en cuanto me hacía esa pregunta y trataba de encontrar un asunto en que cupiera una significación filosófica infinita, mi espíritu dejaba de funcionar, no veía más que un vacío delante de mi atención, me daba cuenta que yo no tenía cualidad genial o acaso que una enfermedad cerebral le impedía desarrollarse". Pronto, Proust suspende sus exámenes de Derecho. Los padres no ejercen ningún tipo de crítica en este sentido y ese mismo año lo autorizan para hacer en la Sorbona ciertos cursos, bastante vagos en cuanto a su finalidad. Marcel Proust tiene veinte años; Pierre-Quint nos deja este nítido retrato: "grandes ojos negros, brillantes, de pesados párpados cayendo un poco hacia los lados; una mirada de extrema dulzura que se adhiere largamente al objeto en que se posa; una voz más dulce todavía, un poco estrangulada, un poco arrastrada, que toca la afectación evitándola siempre. Largos cabellos negros y espesos, cubriendo a veces la frente, que no tendrá nunca una cana. Pero siempre se vuelve la atención a los ojos inmensos, circundados de malva, cansados, nostálgicos, extremadamente móviles, que parecen desplazarse y seguir el secreto pensamiento de quien habla. Una sonrisa continua, divertida, acogedora, vacila y luego se fija inmóvil sobre los labios. De un color mate, pero fresco y rosado, hace

pensar, pese a su fino bigote, en un gran niño indolente y demasiado perspicaz".[9]

En la Sorbona pasa a ser discípulo de Henri Bergson. El filósofo preconiza, como su antiguo profesor Darlu del Liceo Condorcet, la confluencia entre poesía y filosofía. El año anterior Bergson ha publicado *Les donnés inmédiates de la conscience* y el contacto entre profesor y alumno, que se acrecienta porque al casarse el maestro se convierte en primo político de Proust, determinará la forma intelectual con que habrá de elaborar el novelista. Como sintetiza Pierre-Quint: "las ideas que dominan el espíritu y la obra de Proust, el fluir del tiempo, la evolución perpetua de la personalidad en la duración, las riquezas insospechadas de lo inconsciente que no podemos recuperar sino por la intuición, la memoria o las asociaciones involuntarias pero que no es posible expresar sino con la ayuda de la inteligencia: la inteligencia sola incapaz de aprehender la vida; el arte, única realidad del mundo y que permite reencontrar la vida en su profundidad, todas esas ideas se inspiran en Bergson. Proust parece haber vivido, sentido, experimentado personalmente toda la psicología bergsoniana".[10] En efecto, la materia de la narración de Proust es la permanencia de un fenómeno que parece transformarse de acuerdo al punto de él en el cual se haga énfasis, pero que, en verdad, permanece idéntico a sí mismo, porque está construido por la memoria y su multiplicidad no es otra cosa que la apreciación paralela realizada por cada observador.

En 1892 Proust recibe la Licenciatura en Letras; la seguridad económica de su familia le permite continuar llevando el mismo tipo de vida suntuosa y fácil que conoce desde la infancia. A sus relaciones del mundo elegante se añade entonces la amistad de Reynaldo Hahn, compositor y cantante, quien le inicia en el estudio de la música. Gracias a sus explicaciones, Proust creará la extraordinaria atmósfera de *la sonata.* El gusto clásico de Hahn habría de estar siempre en oposición al de Proust.

9. Pierre-Quint, León: *Marcel Proust* (*Juventud, Obra, Tiempo*). p. 61
10. Pierre-Quint, León: *Ob. cit.*, p. 45.



El escritor llegaría a amar las composiciones de Debussy y de Stravinsky, pero las enseñanzas de Reynaldo Hahn asoman en la soberbia elaboración que Proust hizo con la música de Vinteuil.[11]

Conoce asimismo a Robert de Montesquiou, poeta y noble, en cuyos rasgos —los cuales imita burlonamente a sus espaldas— Marcel hallará texturas definitivas para uno de sus personajes. A estas alturas cristalizan los primeros amores homosexuales de Proust. Reynaldo Hahn y Willie Heath (a quien está dedicado *Los Placeres y los Días*) inician la ininterrumpida cadena de amantes masculinos del escritor, entre quienes figurarán débilmente algunas mujeres.

Para entonces, al grupo formado originalmente en el Liceo Condorcet, se unen Henry Barbusse, León Blum y Gaston de Caillavet. Se ha señalado que para los hombres del medio social en el que evolucionó Proust todo parecía resuelto. La afirmación definitiva de la burguesía, su pujante ascensión, permitían creer en la continuidad de la firmeza económica. En este sentido, Proust no se encuentra entre los artistas azotados por la miseria o la escasez de medios económicos. Su atracción por los más elevados focos de la aristocracia le llevará a penetrar en la cerrada claque de príncipes, duques y condes. Y sin embargo, allí su conducta mantiene la maleabilidad que siempre poseyó. Pero "en medio de la seguridad de una civilización reconquistada, protegido por el orden social aparentemente inconmovible, haciendo vida de salón, entre fiestas y amigos, sin que nada permita sospechar de los lacayos ni arroje sombras contra la policía, Marcel Proust observa una actitud que se diría calculada para conjurar peligros invisibles y detener espantosas amenazas".[12] ¿Acaso no es posible

11. Confesiones del propio Proust y opiniones de sus amigos revelan que, detrás de la sonata y el septeto de Vinteuil, estaban los siguientes modelos:
*Cuarteto en Sol menor para piano de Faure.* Actualmente obtenible en grabación RCA Víctor LM-2735.
*Quinteto en Fa menor de Franck.* Grabaciones: London 9294, RCA Víctor LD-6159.
*Sonata en La para violín y piano de Franck.* Grabaciones: Decca 9716, Westminster 19054, Columbia ML 5470.
*Sonata en Re menor para violín de Saint-Säens.* Disco RCA Víctor LM 9007.
12. Alone: *Las mejores páginas de Marcel Proust.* p. 29.

vislumbrar en la melosa y sumisa aquiescencia de este hombre una actitud preventiva que podría derivar de los temores surgidos por la difícil situación de su patria, en los primeros días de su infancia? Redondeando la munífica conducta de Proust, Curtius al referirse a las novelas de este escritor dice: "...son obras de rico y no son posibles más que como tales. Han sido escritas por un hombre a quien la suerte ha concedido la posibilidad de formarse en completa libertad, por un hombre que no necesitaba recurrir a una profesión, que ha podido entregarse imperturbable al puro cultivo del espíritu, que no se hallaba cohibido por ninguna clase de obligaciones (...) Una creación como la de Proust presupone que se ha vivido siempre de rentas, que no hay dificultades materiales. Se halla impregnada de esa atmósfera. Apenas se habla en ella de dinero, se presupone, como la cosa más natural, que se dispone de él. Este dinero no procede del trabajo sino de inversiones seguras(...) Las novelas de Proust constituyen tal vez el único ejemplo de nuestra época capitalista en que una gran creación literaria carece totalmente de problemas de orden económico".[13]

En 1894, durante la última visita de Oscar Wilde a París, Proust estuvo con él, en una fiesta de la alta sociedad. Wilde se encontraba en el momento final de su brillo y poco después iniciaría su terrible caída social. El escritor inglés visitó la casa de Proust; y un amigo de éste ha insinuado la posibilidad de que la corbata que Marcel lleva en el cuadro pintado por Blanche hubiera sido elegida por Wilde dos años antes, durante otra visita. Un año después conoce Proust a Marie Nordlinger, prima de Hahn, quien habría de ser su eficaz cooperadora en la traducción de Ruskin.

Hasta los treinta años la vida de Proust transcurre en ambientes de salón, estadías en la playa, viajes a la provincia francesa y breves permanencias en Italia y Holanda. Su hermano Robert cursa estudios de cirugía; las relaciones entre éste y Marcel son excelentes, a pesar de que, durante las naturales situaciones de conflictos familiares, el doctor Proust optaba por defender a Robert y la madre al



13. Curtius, Ernst Robert: *Marcel Proust y Paul Valéry,* p. 99.

otro hijo. La enfermedad de Marcel —el asma y sus complejidades psicosomáticas— avanza ineluctablemente, aunque no obstaculiza la perenne fiesta social con que él se rodea. Por las noches permanece despierto hasta muy tarde; en esas horas aumenta la correspondencia con su madre: al amanecer, la señora Proust recoge en el vestíbulo las cartas escritas por su hijo durante la noche.

En 1895, y por cumplir con su padre, Proust trabajó como agregado "sin retribución" en la Biblioteca Mazarino. Es obvio que nunca pudo someterse a la disciplina de un horario, y pasó sus años de servicio fuera de la oficina, utilizando permisos para ello. Este mismo año muere su abuela materna, para quien creará una de las más dolorosas reflexiones sobre la muerte, verdadera música fúnebre en imágenes y palabras.

Pero no todo es ocio. En esta época Proust dedica mucho tiempo a escribir, a leer, y conocer música y pintura. Adquiere la costumbre de escribir interminables cartas a sus amistades con motivos fútiles y a veces incómodos. Y ha iniciado su colaboración con la revista *El Banquete,* para la cual entrega artículos que reseñan fiestas o destacan retratos de mujeres aristocráticas. Además de aparecer en *El Banquete,* sus crónicas sociales tienen cabida en *La Revue Blanche* y en *Le Gaulois.* Aquella primera publicación, guiada por jóvenes hedonistas, encierra en su nombre una prefiguración de los métodos socráticos que luego Proust imitará, mediante conversaciones entre gentes inteligentes y estúpidas, en los ambientes de su novela.

Publicada por la casa Calmann-Lévy aparece en 1896 la primera obra de Proust, *Los Placeres y los Días.* El libro sumamente caro, posee un prólogo impersonal e insípido (escrito como al descuido) de Anatole France, lleva ilustraciones de Madelaine Lemaire y textos musicales de Reynaldo Hahn. Ese mismo año publica el autor *Retratos de Pintores* y se editan cuatro piezas para piano de Hahn sobre poemas de Proust. *Los Placeres y los Días* es recibido por la crítica como el escarceo elegante de un dandy. El autor, quien escribe acerca del mundo dorado de la alta sociedad, es considerado "snob", aficionado culto y decadente. A nues-

tro juicio, el dominio verbal que posteriormente logrará Proust sólo es incipiente en esta obra; pero ella ofrece de una vez indicios suficientes para advertir la fuerza extraordinaria del futuro novelista. El primer relato del volumen realiza un enfoque prismático de la muerte; la aceptación y el sentido de ésta varían con las alteraciones del personaje. ¿No es acaso ese el embrión de las intermitencias que desarrollará en *En busca del tiempo perdido?* El carácter mórbido de Baldassare, igualmente, concentra los humores que luego explotará el autor. "Nunca he pintado la inmoralidad más que en seres de delicada conciencia", revela aquí Proust, frase digna de su obra posterior. El relato que trata sobre Violante estructura también la metamorfosis de una personalidad; allí apunta que "la bondad no le gustaba más que como elegancia". Y esta frase, escrita realmente (como todo el cuento) en 1892, denota la transformación subterránea del espíritu de Proust: al adolescente delicado sucede un hombre de acusada y fina crueldad. Los párrafos restantes de ese libro, en verdad recargados y llenos de lenta molicie verbal, sólo dejan escapar destellos que encontraremos transformados en *Swann* y en *Guermantes*.

Hacia 1897 se produjo entre Marcel y sus padres un disgusto que aparece relatado en *Jean Santeuil*. El incidente derivó de los gastos ocasionados por una costosa cena que Proust ofreció a sus distinguidos amigos. Tanto los padres como el hijo se violentaron; y al encerrarse en su cuarto, este último destrozó un vaso de cristal que le regalara su madre. Painter cita la carta con que la señora Proust disculpa a su hijo: "No es preciso que volvamos a hablar o a pensar en lo ocurrido; y en cuanto al vaso roto, dejemos que sea como en la Sinagoga, un símbolo indestructible de unión"; y descubre en la alusión religiosa la idea del matrimonio judío, con el terrible significado que, para un individuo como Proust, podía representar esa unión.

Otro de los escritores conocidos por Proust murió este año. Se trataba de Alphonse Daudet, padre de uno de los más íntimos amigos de Marcel, Lucien Daudet. Proust acompañó el féretro con Reynaldo Hahn y en el mismo grupo iban otros afectos del escritor muerto: Zola y Anatole France.



En febrero de este mismo año, Proust concierta un duelo a pistola con Jean Lorraine, por considerarse insultado en una crónica de éste acerca de *Los Placeres y los Días*. Las súbitas apariciones de actos audaces y agresivos, en Proust, se reafirman con el asunto Dreyfus. Este problema origina en Francia un fuerte movimiento antisemita. Proust, cuya madre era judía, adopta el partido de Dreyfus, aun desafiando la opinión contraria de su influyente amigo Montesquiou. El *asunto*, que ocupará lugar primordial para definir el mosaico político y humano de su novela, le ayudó a comprender la movilidad social y la inestabilidad de opiniones diplomáticas que parecían tan bien asentadas.

Hacia 1894 el mayor Esterhazy, oficial de Infantería, resentido y en dificultades económicas, había vendido a los alemanes algunos documentos de gran importancia para Francia. El mayor Henry, jefe de la oficina de contraespionaje del Ministerio de Guerra, consideró que sólo alguien del Estado Mayor que hubiese servido recientemente en Artillería, podía haber realizado la traición. Entre los sospechosos estaba Alfred Dreyfus, contra quien —al azar— se reunieron varios indicios comprometedores. Dreyfus era inocente, pero fue juzgado y condenado a prisión perpetua en 1895. La posterior revisión del caso y la compleja red de culpabilidades, injusticias y muertes que ello ocasionó, sirvieron a Proust para elaborar una de las más interesantes vías de su novela. La lenta evolución del caso Dreyfus hace ver a Painter en ello —debido a las alternativas transformaciones del asunto, de acuerdo con intereses políticos— el más remoto germen de lo que llegaría a ser el fascismo francés.

Durante las sinuosidades de este asunto, Proust conoció a la futura poetisa Anna de Noailles, quien no tardaría en convertirse en una de las más fieles amigas del escritor,



En 1900 la familia Proust se traslada al número 45 de la calle Courcelles. Aquí se manifiestan en Proust los primeros síntomas de la necesidad de aislarse. El asma le afecta excesivamente y con frecuencia prefiere no salir, temeroso de los

ataques. Es retirado de su "cargo" en la Biblioteca Mazarino y trabaja, con la ayuda de su madre y de Marie de Nordlinger, sobre textos de Ruskin, debido a que, como él mismo reconocía, tenía "poca facultad para los idiomas". El número de abril del *Mercure de France* trae el prefacio de *La Biblia de Amiens.*

Pero muchos años antes, ¿cómo pudo haber reaccionado Proust al conocer sus primeras palabras impresas, al enfrentar los artículos de *El Banquete* o el cuerpo de su libro? En *Albertine disparue* nos dirá, remorando: "Por más que sepa que mucha gente al leer ese artículo lo hallará deplorable, en el momento en que lo leo, lo que veo en cada palabra me parece estar sobre el papel y no puedo pensar que al abrir los ojos cada persona no vea directamente las imágenes que yo veo, creyendo que el pensamiento del autor es percibido directamente por el lector, mientras que otro pensamiento es el que nace en su espíritu...". Para entonces Proust conoce a Debussy; llegará a admirar profundamente la música de éste, pero cuando le invitó a cenar para presentarlo a sus amistades, el compositor rechazó el ofrecimiento diciéndole: "Cuando estoy en compañía de otras personas me porto como un verdadero ogro. Prefiero que usted y yo sigamos viéndonos en el Café Weber. Le ruego que no se ofenda, señor, pero es que nací así".[14] Marcel viaja a Venecia con su madre; y la ciudad desencadena en su mente una rica elaboración de imágenes que el pensamiento de Proust retendrá hasta hacerlas aparecer en *En busca del tiempo perdido*: "El sol estaba todavía alto en el cielo cuando iba a encontrarme con mi madre en la *piazzetta.* Remontábamos en góndola el Gran Canal, mirábamos la hilera de los palacios, entre los cuales pasábamos, reflejar la luz y la hora sus flancos rosados y cargar con ellas no tanto como habitaciones privadas y monumentos célebres, sino con una cantidad de acantilados de mármol a cuyo pie va a pasearse uno por la noche en barca para ver ponerse el sol. Así, las viviendas dispuestas a ambos lados del canal hacían pensar en sitios de la naturaleza, pero



14. Painter, Georg: *Marcel Proust.* I, p. 422.

de una naturaleza que creara sus obras con imaginación humana".

Asimismo, habiendo salido con amigos a una excursión por Montanvert, Proust manifestó por entonces su profético deseo de ingresar a un monasterio laico; quería organizar cierto círculo en el cual fuese posible escribir y leer, rodeado "de hombres y mujeres de noble mentalidad". Poco después confesó a Anna de Noailles que la vería con satisfacción convertida en "abadesa, enteramente vestida de blanco", en ese convento.

Entre los veinticinco y los treinta y tres años, Proust escribe una larga novela que permanecerá inédita hasta 1952. Se trata de *Jean Santeuil* (*La vida de Jean Santeuil,* en la edición española), cuya introducción escrita por el autor dice: "¿Puedo llamar a esto libro? Quizás sea menos y mucho más, la misma esencia de mi vida recogida sin incorporarle nada, en esas horas de desgarramiento en que transcurre. Este libro nunca fue compuesto; ha sido cosechado". En efecto: él traduce la ignorancia de Proust acerca del ritmo y la composición literarios. Las escenas en esta novela se suceden sin adquirir vertibilidad en la mente del lector, hay incoherencia y el estilo es cansado, general. Narra Maurois que, cuando escribía su libro acerca de Proust, encontró numerosos papeles del novelista sin clasificar. Por intervención suya, la señora Gérard de Mante-Proust cedió al catedrático Bernard de Fallois —quien también se dedicaba a escribir una tesis sobre el autor— setenta cuadernos y cajones enteros llenos de hojas manuscritas, de los cuales Fallois descifró la novela que Proust escribía mientras todos lo consideraban dedicado al ocio. En el texto de *Jean Santeuil* destellan, sin embargo, los conceptos angustiosos que harán juzgar la vida con desconfianza a su creador: "...su lado bueno no era más que una insensibilidad involuntaria", dice para desenmascarar su propia bondad (o como recurso de acostumbrada inculpación personal); y define este rasgo cuya presencia no sólo será causa constante de su infelicidad, sino también de la desdicha de aquellos a quienes dirige su amor: "... en cuanto había tomado una decisión, la decisión opuesta le parecía desde ese momento infinitamente pre-

ferible". En esta novela encontramos los esbozos de personajes tales como Gilberte (María Kossichef) y la Duquesa de Guermantes (Señora Desroches). Hurga también el autor en las conexiones perceptivas de la sensación y el recuerdo, y en la solapada degradación del amor —y los sentimientos en general— con el tiempo. Desde luego, asoma asimismo el tema esplendoroso de los espinos, aunque con una significación que hará menos directa en *Swann*: "¿Era que habiendo visto antes del espino blanco un espino rosado, cuyas flores no son ya tan sencillas sino compuestas lo sorprendió simultáneamente con esos dos prestigios de la analogía y la diferencia que tanto poder tienen sobre nuestro espíritu?". Paralelamente con estos ejercicios de creación, Proust vive la cúspide de su desenfado social. Su padre, secretamente satisfecho del hijo encantador y solicitado, cubre con abundancia los gastos incontrolables de éste. Es frecuente la referencia a la exagerada generosidad del novelista: propinas, regalos, cenas costosas, contrastan con sus gustos sobrios y ya, inicialmente, de monje. Al fondo de ese brillo aturdidor, sólo aqueja a Proust la mortificante conciencia de que, a pesar de sus intentos, no ha logrado escribir la obra que íntimamente ambiciona realizar.

En *Jean Santeuil,* Estreuilles prefigura a Combray; sirve ya de escenario a algunas de las anécdotas fundamentales de la otra novela y circula en su atmósfera la vibración de imágenes inconclusas, apenas esbozadas, que serán desarrolladas después.

En 1903 muere su padre. Un año más tarde Proust realiza un crucero por las costas bretonas y aparece su traducción de *La Biblia de Amiens.* Como su libro anterior, este trabajo sobre Ruskin es recibido fríamente por los críticos. Entre las notas mejor orientadas, está la de Bergson, quien destaca la vívida aprehensión que Proust hace a través del lenguaje.



Robert contrae matrimonio y va a vivir aparte, mientras el hermano mayor continúa al lado de su madre. Viajan ambos a orillas del mar, pero la desdicha hogareña de Proust va a ser completa: en septiembre de 1905 muere su madre. Sus amigos presencian la desesperación y la pena que nunca se calmará en Proust. Ha muerto esa mujer para quien él "siempre tuvo cuatro años". Mucho tiempo después continuará hablando de ella como si aún viviera. Y de sus cuadernos nos queda esta nota: "Mamá a veces tenía mucha pena, pero nadie lo sabía porque nunca lloraba sino con dulzura y espiritualidad. Murió diciéndome una cita de Molière y una cita de Labiche. Me dijo de la cuidadora que salió por un instante, dejándonos solos: «*Su partida no podía ser más oportuna*»... —Que ese pequeño no tenga miedo; su Mamá no lo abandonará. *Bello sería que estuviese en Estampes y mi ortografía en Arpajon...*". Y no habló más. Una sola vez vio que me retenía para no llorar y frunció las cejas, hizo una mueca sonriente, y distinguí, a pesar de que su lengua estaba embrollada: *"Si no sois romanos, sed dignos de serlo..."*.

Proust vive todavía alrededor de un año en la misma casa, y luego habitará en el número 102 del bulevar Haussmann, propiedad de su tío Weil. Se entrega definitivamente a la vida homosexual: este hombre sensitivo y superior busca sólo compañía de adolescentes y de seres incapaces de comprenderlo, para complementar su búsqueda amorosa. También los personajes de sus obras habrán de requirir de la inferioridad social y la incompetencia intelectual en sus amantes. Pero es en la soledad definitiva con que afronta el mundo, en el agravamiento de su enfermedad (pasa una temporada como paciente de un sanatorio) y en la hiriente evidencia de su esterilidad artística, donde reside el complejo núcleo de fuerzas que lo impelen a iniciar su obra de mayor envergadura. La muerte de sus padres, asimismo, debe considerarse como factor esencial para su decisión de crear: Proust siempre supo cuál habría de ser la cobertura de su tema clave: la anormalidad psicosexual y sus infernales manifestaciones en los más secretos pliegues del comportamiento. Como *Fedra,* podía decirse a sí mismo:

> *...no he podido ocultaros cuanto quería yo ocultarme a mí mismo.*[15]

El dolor moral que hubiese causado a sus padres ya no puede existir. Pero cuando se ve obligado

15. Racine, Jean: *Fedra.*

a asumir la inversión y consumar la devastación de su espíritu, Proust emprende la metamorfosis, la salvación.

Un detalle aparentemente insignificante hace surgir de pronto —y por única vez— la oculta rivalidad y el sentimiento de competencia que Proust tenía hacia su hermano Robert. Llegado el momento de dividir la herencia, el novelista toma una conducta injusta y suspicaz. Había llegado el instante en que, de nuevo, el hermano tomaría la parte de las posesiones maternas que Proust simbolizaba ahora con la herencia; los celos de éste y sus dudas respecto de aquellos objetos que realmente quería para sí (ninguno en concreto), determinaron el noble desprendimiento de Robert, quien autorizó a Marcel a retener todo. Pero no debemos olvidar que el narrador de *En busca del tiempo perdido* carece de hermano.

Visto por Colette en el momento de elegir su retiro, Proust "era un joven por la misma época en que yo era una joven, y no fue entonces cuando pude conocerlo bien. Me encontraba con Marcel Proust los miércoles en casa de la señora Arman de Caillavet, y no me agradaba mucho aquella gran cortesía suya y aquella atención extremada que presentaba a sus interlocutores, sobre todo a sus interlocutoras, una atención en la que se marcaba demasiado, entre ellas y él, la diferencia de edades. Y era que parecía singularmente joven, más joven que todos los hombres, más joven que todas las jóvenes. Tenía grandes órbitas ojerosas y melancólicas, un color una veces sonrosado y otras pálido, la mirada ansiosa y la boca, cuando callaba, cerrada y fruncida como para un beso. Vestía traje de etiqueta y le caía sobre la frente un mechón revuelto...".[16]

El cambio de casa es la posesión simbólica de un enclaustramiento. Imposibilitado (a pesar de llamar en su auxilio a amigos influyentes) para eliminar el ruido que proviene de las reparaciones iniciadas en el edificio, el escritor manda a tapizar las paredes de su cuarto con corcho y, aislado, se dedica definitivamente a construir su novela. Ha acumulado datos escritos desde un año antes, guarda

16. Mauriac, Claude: *Proust por él mismo,* p. 179.



situaciones de toda su vida; y ahora sale a veces por las noches a confirmar u obtener información sobre detalles que empleará en su libro. Son históricas sus llegadas a medianoche a las casas de gentes amigas, despertándolas para solicitar noticias que le interesan. Escribe con frecuencia cartas o solicita ser visitado a horas insólitas: quiere confrontar recuerdos comunes. Porque ya ha iniciado sus labores nocturnas; duerme durante el día y escribe por las noches, cuando siente menor asfixia y hay más silencio. Huye así mismo del insomnio. Le atiende la vieja cocinera Félicie —adherida a su familia desde muchos años antes—, que servirá para dar tono a la Françoise de la novela. Entre 1909 y 1912 Proust escribe casi todo *En busca del tiempo perdido,* de acuerdo con su proyecto inicial: una obra de dos mil páginas aproximadamente.

En Proust muchos críticos destacan su relación con las novelas de Balzac; y, evidentemente, hasta cierto punto *En busca del tiempo perdido* es una nueva dimensión del universo novelístico explorado por Balzac. Pero como muy bien lo demuestra Harry Levin, tanto el método de Proust como las variaciones que acerca de la conciencia del narrador y de los personajes éste utiliza, lo llevan a una forma de creación casi opuesta a la de Balzac.

Con decantación que su propio genio cumpliría, las lecturas de Proust apoyan su obra y contribuyen a que el autor se aleje de los creadores a quienes admiró. Así, además de Balzac, también Stendhal y Flaubert, Baudelaire y Nerval, igual que Thomas Hardy y Ruskin, encierran importantes fuerzas que se relacionan con la formación del creador de *Swann.*

En 1908 publica *El caso Lemoine,* prosa de ejercitación que más tarde incluirá en *Pastiches et Mélanges.* Esta serie de variaciones para orquesta pequeña toman como base la condena de Lemoine por haber estafado al proclamarse capaz de forjar oro. El hecho sirve a Proust como objetivo para realizar nueve ingeniosas imitaciones de estilos. El mismo dice: "Este insignificante asunto de policía correccional... fue elegido por mí, totalmente, al azar, como tema único de trozos en los que trataría de imitar el estilo de ciertos escritores". Y, en efec-

to, con maestría y gracia, Proust escribe el caso como si Balzac, Flaubert, Saint-Simon (y otros) hubiesen sido los autores de cada opúsculo. Esta gimnasia mental, frívola y aparentemente gratuita, carece de su verdadera dimensión hasta tanto no conozcamos la genial plasticidad que Proust tendrá para trasladarse desde una modalidad verbal (la de Françoise, por ejemplo) a otra —como la de Bergotte. En ello reside una de las claves de su arte: Proust sabrá asaltar al personaje desde su lenguaje propio: sentirlo hablar es palpar de alguna manera su rasgo más hondo.

Su encierro, como hemos dicho, se interrumpe apenas por escasas salidas nocturnas, y por viajes al mar, de los cuales también pronto prescinde. Fernand Gregh nos lo describe: "En casa de Weber, donde aparecía a veces a eso de la medianoche como un espectro, con abrigo en lo más caluroso del verano, y con la añadidura de una tira de algodón en rama cuyas mechas asomaban por debajo del cuello del abrigo; donde, una noche, después de haberse dejado crecer la barba durante algún tiempo, fue de repente rabino ancestral reapareciendo por detrás del Marcel encantador que conocíamos".[17]

Los primeros esbozos de *En busca del tiempo perdido* se encuentran en la obra que Proust comenzó hacia 1908. Se trata de *Contra Saint-Beuve,* cuyo prólogo revela: "De día en día doy menos importancia a la inteligencia. De día en día me doy cuenta con mayor claridad que son otros los medios con los cuales el escritor puede recobrar una parte de sus impresiones, es decir, entrar en contacto con una minúscula parte de sí mismo, que es la única materia del arte. Lo que la inteligencia nos devuelve bajo el nombre de "pasado" no es el pasado..."[18] Es, entonces, hacia 1909, cuando realmente Proust inicia la primera versión de *En busca del tiempo perdido* como tal.

Concluye su trabajo, y ante el avanzado grado de su enfermedad, teme morir sin lograr publicar la novela. Se inicia entonces una de las más arduas batallas para el escritor: encontrar editor. Dedica

17. Mauriac, Claude: *Proust por él mismo,* p. 181.
18. Painter, Georg: *Marcel Proust. II,* p. 200.



el año de 1911 a ofrecer su libro y éste es sucesivamente rechazado por su extensión, su forma nueva y aun, según dijo uno de los impresores a cuya consideración fue sometido, "porque no comprendo que un señor emplee treinta páginas en escribir cómo da vueltas en la cama antes de encontrar el sueño".

La primera persona que leyó los originales de *Swann* fue Reynaldo Hahn, cuya reacción de exaltado entusiasmo animó a Proust en la continuidad del trabajo. En 1913, Proust mismo sufragó los gastos de la edición. Aparece el primer volumen de *En busca del tiempo perdido,* cuyo nombre definitivo era *Por el camino de Swann.* El autor tenía la idea de editar una amplia novela; las dificultades editoriales le convencieron de darla al público en tres volúmenes.

Tres años antes, Proust asistió a la espectacular presentación de los Ballets Rusos en París. Allí conoce a Diaghilev y ve bailar a Nijinsky. A la vez, su conocimiento de la música de Debussy se enriquece cuando, en 1912, escucha mediante teatrofono, desde su casa, el estreno de *Pelleas et Mélisande,* cuyo aroma impregna algunas páginas de *A la sombra de las muchachas en flor.*

Y tal vez en mayo de 1914, Alfred Agostinelli, joven chofer italiano, a quien Proust conoció años antes, moría en uno de sus vuelos iniciales como piloto. Agostinelli constituye la última imagen real de las varias que conforman el personaje de Albertine. Muchachas y adolescentes dan la especial imagen de este personaje. Pero indudablemente fue el trágico fin de Alfred —antiguo chofer y secretario de Proust— y su amor a los aviones, el elemento que arroja particular luz sobre la descripción contradictoria de una Albertine adorable y a la vez dotada de rasgos masculinos. Agostinelli muere bajo el nombre de Marcel Swann, con el cual se había inscrito en la Escuela de Aviación.

La guerra interrumpe la publicación de la obra. El segundo volumen aparecerá en 1919 bajo el título de *A la sombra de las muchachas en flor* y luego de una debatida sesión, se le concede el premio Goncourt. El escándalo trae fama al autor: reconocimiento y a la vez crítica al jurado por haber pre-

miado un libro que se deleitaba con las muchachas en flor mientras los campos de batallas estaban regados por sangre. Ese mismo año aparece la versión definitiva de *Pastiches et Mélanges.*

La publicación de *A la sombra...* reporta a Proust no sólo el arrepentimiento de aquellos editores que habían rechazado su libro anterior, sino también tentadoras ofertas para sus próximos trabajos, y un inusitado interés por el serio trabajo de este escritor.

El acaecimiento de la guerra despertó a Proust la necesidad de participar, como lo hacían sus amigos, del reto de la muerte. Sin embargo, físicamente estaba incapacitado para ello y, muy al fondo, él mismo reconocía que su ingreso al ejército no sería realmente productivo. Durante esos años, el novelista no abandona París; prefiere esperar en su ciudad antes de huir, y desde su encierro colabora con dinero y consuelos para aquellos a quienes podía socorrer. Aprovecha también este tiempo para trabajar en su novela, cuya idea inicial ya estaba completamente descartada. A fines de 1917, Robert Proust se halla en sitios claves del combate; y desde allí cumplirá una heroica labor en sus funciones como médico.

Durante este año, envuelto en el torbellino de la guerra, desciende Proust a las más hondas profundidades de su vicio. Doblemente impulsado por la bestial necesidad de lograr una satisfacción erótica terrible y por consumar la venganza que debía cumplir desde sus noches de Illiers, Proust acude a un burdel de hombres (para hombres) en el cual debemos hallar algunos reflejos de las sombrías búsquedas con que Charlus acude al prostíbulo de Jupien. El dueño de la casa es amigo del novelista y a él ha cedido éste el mobiliario que perteneció a sus padres. Allí, entre el oscuro placer que soldados y hombres del pueblo dan al escritor, Proust acomete la violación de *fotos* de respetables mujeres, a quienes antes apreció. "En ocasiones —dice Painter— la imagen así profanada era la de la propia señora Proust".[19]



En 1919 Proust hubo de mudarse al quinto piso del número 14 en la calle Hamelin. Hasta allí es seguido y guardado por Celeste Albaret, su ayuda de cámara, quien lo asistirá hasta el momento de morir. A raíz del triunfo con el premio Goncourt, el novelista da algunas recepciones en elegantes hoteles, durante las cuales aparece alegre y fantasmal. El triunfo de Proust trasciende las fronteras de Francia; su novela es estudiada en Alemania por Curtius; Inglaterra lo elogia en las voces de Conrad, Huxley, T. S. Eliot, Katherine Mansfield y Virginia Woolf. En Italia, Norteamérica, Holanda y Francia mismo, es discutido y comparado con Balzac y Henry James.

La corrección de las pruebas de *El mundo de Guermantes* hace daño a Proust, quien utilizando el argumento de su mala salud, pidió ayuda a los editores. El encargado de realizar este trabajo fue André Breton, futuro guía de los surrealistas.

Casi al final de su vida, Proust asistió a una cena, ofrecida por amigos suyos, a Diaghilev. La reunión ocurrió después del estreno de *Renard,* de Stravinsky, y a ella concurrieron también Picasso y James Joyce. El contacto entre ambos escritores fue débil y distante: ambos desconocían sus respectivas obras. Sin embargo, después de la muerte de Proust, Joyce le rindió tributo de admiración.

Entre 1921 y 1922 aparecen *El mundo de Guermantes* y *Sodoma y Gomorra.* Proust había dado los títulos de *La Prisionera* y *La Fugitiva* a los nuevos volúmenes de su novela. No obstante, hacia junio de 1922, se enteró de que estaba anunciada la aparición de un libro con poemas de Tagore, designado como *La Fugitiva.* Indudablemente, esto llevó al autor a elegir el título *Albertina desaparecida* que conocemos en la actualidad.

Pero estos volúmenes de la novela son editados póstumamente. Proust muere el 18 de noviembre de 1922. Su novela detiene en una sonoridad eterna las palabras y los movimientos que afectaron el espíritu de este hombre. Cuanto fue vivido por él fluye en incesante recomposición, como una música perfecta, porque su melodía y sus acordes son el desarrollo de un gran tema que recorre, variando, los siete volúmenes. *En busca del tiempo perdido* esconde la construcción de una de las más rigurosas y bellas aventuras de la prosa. De acuerdo



19. Painter, G.: *Marcel Proust. II,* p. 404.

con la confesión del propio Proust, el último capítulo fue escrito inmediatamente después del primero. El autor planificó con tal precisión su trabajo (después de las vacilaciones del primer proyecto), que la atmósfera soñolienta desde la cual se lanza el narrador hacia el pasado es la misma que se respira en la coda del volumen final.

En sus últimos instantes trabajó con tenacidad increíble, logrando dormir sólo por el efecto constante del veronal. Debido a una lógica defensa de su espíritu, rechazó siempre la intervención de los médicos. Su propio hermano Robert le atendió mientras moría. "Se agitaban todos a su alrededor. Todo se intentó, pero ¡ay! demasiado tarde. Las ventosas no se asían a la carne. Con precauciones infinitas el profesor Proust levantó a Marcel sobre las almohadas. "Mucho te muevo, muchacho. ¿Te hago sufrir?". Y en un soplo, Marcel pronunció sus últimas palabras: "¡Oh, sí, mi querido Robert!". Se extinguió hacia las cuatro, dulcemente, sin un movimiento, abiertos sus grandes ojos. . .".[20]

Pero el verdadero Proust resurge de sus libros cada vez que un novelista acude a ellos. Sus descubrimientos, la insólita maleabilidad de sus inflexiones estilísticas; la consistencia del método que empleó, y sobre todo, la viviente plenitud que circula en Combray (como en Yoknapatawpha, en el Castillo de Kafka o en los campos de Elsinor) son verdaderamente las formas que cada escritor lleva en sí y que no encuentra hasta haber conocido a Proust.

20. Maurois, André: *En busca de Marcel Proust,* p. 279.

# II

# MNEMONICA: PARALELISMOS

La vida de Proust fusiona la ambigüedad y el disimulo: dedica años a no saber qué hacer consigo mismo y luego no reconoce realmente qué es lo que hay detrás de su gentileza y su talento. Tiene que ocurrir así: la caudalosa absorción en una obra alrededor de la cual su propia vida será apenas un comentario, lo impone. El dinámico Proust del mundo elegante transcurre con lentitud entre los órdenes intelectuales que asimilan y detienen los hechos vitales, en su interior. Llegado el momento, en vez de proceder al éctasis de la creación, sólo tendrá que detener la *filmación* psicológica para construir *En busca del tiempo perdido.*

Correspondiendo con la vida del autor, su novela impregna al lector con vigor sinuoso que al comienzo desconcierta. En el primer volumen los detalles se acumulan; son desarrollados allí algunos grandes movimientos, pero los otros, asomando o esbozados apenas, parecen innecesarios. Hasta en el momento de iniciar su obra, Proust cumple un último gesto de anfibología: funde la ficción (el agrupamiento de múltiples experiencias suyas, que convergen en una sola; la síntesis de diversos rasgos de personas distintas para conformar un personaje; la fijación de varios lugares en sucesión simultánea que los convierte en el mismo paisaje, etc.,) con su vida (la realidad decantada de los salones; los retratos de sus amistades; el lenguaje tal como varía en los círculos sociales y populares).

1. La ubicación del narrador nos conduce a una cámara oscura, al vacío. Inicialmente se nos dirá cómo adviene el recuerdo entre la duermevela; hay énfasis acerca de las zonas corporales y psíquicas que se despliegan inconsciente o voluntariamente para que el narrador toque con el recuerdo la experiencia pasada. Pero el expositor elude las

precisiones: nos hace creer que permanece acostado o que rememora desde un encierro; no importa, nunca lo sabremos exactamente. De esa ubicuidad suya parte el avance monstruoso del recuerdo, tal como nunca fue cumplido antes. Con lentitud la velada sombra que rodea al narrador se diluye y él y nosotros comenzamos a estar cercados por las primeras luces —algunas vívidas, otras apenas matizadas— de un lugar desconocido en el cual rescataremos los reflejos de otra realidad. La vida verdadera escapó y su perceptor la ha perdido: fue incapaz de comprenderla mientras estuvo envuelto por ella; ahora acude a la reminiscencia como consuelo platónico, la cual, en verdad, le dará la huella de esa existencia: sin permitirle conocer su certeza o su irrealidad.

Lentamente el lugar que es punto de partida adquiere su rango proteico. Se nos convierte entonces en el cuarto del niño que espera angustiado el beso de la madre antes de dormir. Luego, será la hora de la tarde y el saloncito desde donde el niño conocerá la llegada de *Swann*. Y estos, a la vez, se transforman en el apoyo para retraer la acción del relato a un tiempo en que aún el narrador no ha nacido: la época de los amores de Odette y Swann. Sin embargo, en las primeras doscientas páginas ya ha figurado casi todo el reparto que adquirirá consistencia en los volúmenes restantes de la obra. Los familiares del niño, Swann y Odette, Françoise, la casa que ocuparán en París, Jupien y su sobrina, Gilberte, Charlus, Combray mismo, las magdalenas, el campanario, Legrandin, la Berma, Bergotte, Bloch, Vinteuil y su hija, Montjouvain, Balbec, Tansonville, los Guermantes: cada uno de estos elementos espera el momento para emerger. En el segundo volumen la sala oscura se transforma en la casa de la señora Swann y luego en el balneario de Balbec. La tercera parte de la novela se abre en el nuevo piso de los padres del narrador, en París; pasa a Domciéres y luego al salón de Guermantes. Para entonces las alusiones al lugar desde donde se evoca casi han desaparecido. Tenemos la intuición de que continuamos envueltos en el recuerdo por la ruptura de una situación con frases que pertenecen a otro momento de



la acción. A partir del volumen cuarto, la cámara oscura se enciende con imágenes de París, Balbec de nuevo y el otro mundo de los Verdurin. Albertine se ha definido como la amante elegida por el narrador. Y en el quinto volumen cobra carácter peculiar la alcoba, en París, donde el narrador guarda a su prisionera. Ocurre entonces la caída de Charlus, sus amores con Morel. En el sexto volumen se inicia la última metamorfosis de los personajes: Gilberte, Odette, Saint-Loup; muere Albertine y se produce el viaje del narrador a Venecia. El desenlace del último volumen recoge la metamorfosis final y la muerte. Pero también entonces volvemos a estar en la misma cámara sombría de las primeras páginas de la novela: todo va a ocurrir, el narrador se apresta a escribir. Ese efecto extraordinario y sorprendente del hombre que detiene su novela en el momento en que el narrador va a contarla, conmueve por la firmeza constructiva que presta a la obra. Así engrana entonces el vago movimiento corporal que hacía el individuo encerrado en la caverna platónica con la ejecución motora del acto de escribir: y nos deja, a través de ello, a un nivel más hondo, la concepción de cómo el arte brota desde las increíbles claridades que cada ser obtiene al hurgar en la sombra —su vida y su pensamiento. Desde luego, el narrador rescata el pasado dentro de sí mismo: no existe de otra manera. La operación psicológica que ejecuta consiste en el desenvolvimiento de un complejo proceso de introspección que se apoya sobre la memoria sensible y la memoria intelectual. Esta diferenciación —concebida por el relator— se refiere a la manera como la intervención sensorial hace aflorar los recuerdos y a la elaboración que los ubica y delimita.

El protagonista confía en la fidelidad de su memoria sensual. A ella atribuye la formación inconsciente de las fuerzas que, más tarde, despertarán las imágenes del pasado. Sólo el azar ha de influir en la asociación de dos elementos ajenos entre sí; sólo el azar condiciona al individuo con su desapercibida repetición y provoca la dualidad mutua de relaciones que intercambiarán sus significados en el futuro.

Pero esta modalidad de introspección, para nosotros, opera en forma *descriptiva.* El narrador nos mostrará su desgarrada persecución de la felicidad; el registro del dolor adquiere en él inflexiones tan finas y tenues como sólo una mentalidad sagazmente autocrítica puede lograrlas. La premeditación del abandono (por parte de su madre, de Gilberte, de Albertine) desnuda una zona humana casi inexpresada hasta que este hombre la analizara de manera obsesiva. También nos descubre el narrador las conexiones operacionales que lo llevan de una realidad presente a otra evocada, y viceversa. Subterfugios íntimos, sublimaciones y la más tenebrosa contaminación de los celos se añade al balance de los trofeos psicológicos que la cacería mental arroja en manos del analizador. Sin embargo, esa acumulación de excrecencias interiores corresponde nada más a la vida del narrador. El resto de la novela es el descenso del protagonista al pasado de los otros: a la cobertura externa de los demás —la única visible para él. Así, las metamorfosis de los personajes están dadas en base a comparaciones sucesivas, externas. Evidentemente, de ningún otro modo podía proceder el expositor: pero la resultante será siempre el enfoque que una introspección descubre en la fase superficial de otras interioridades.

El narrador propone la intimidad de cada personaje a través de su lenguaje, sus gustos y los gestos ocultos; en muy escasas oportunidades (como con las cartas) parte directamente de la esencia expresiva para el retrato. Aun en los artistas que figuran en catálogo —Vinteuil, Bergotte, Elstir— el mundo psíquico de la creación está *objetivado.* Lo reconocemos por las resonancias espirituales que sus obras encienden en el espectador. Por lo tanto, aparte de los períodos en los cuales opera sobre el protagonista, nuestro narrador maneja la introspección —que en primer momento puede parecer muy honda y exhaustiva— como un dato descriptivo más, similar, en profundidad expresiva, al usado para presentar, por ejemplo, la playa de Balbec.



2. Hemos dicho que el narrador se afianzará sobre la memoria para rescatar su pasado. En efecto, a través de la obra se nos presenta, alternativamente con la acción novelesca, la fuente de recursos psicológicos de los cuales surge aquella. Veamos el estudio de la memoria sensorial: "Su memoria, memoria de los costados, de las rodillas, de los hombros, le ofrecía sucesivamente las imágenes de las várias alcobas en que durmiera, mientras que, alrededor suyo, las paredes invisibles, cambiando de sitio según la forma de la habitación imaginada, giraban en tinieblas". Esta es ya la teoría de la "memoria involuntaria de los miembros". Ella guarda el eslabón que extraerá de diversas experiencias el tono único, latente, con el cual puede ser transferido de un elemento a otro. "Había en mí un personaje que sabía mirar más o menos bien, pero era un personaje intermitente, que no recobraba su vida más que cuando se manifestaba alguna esencia general, común a varias cosas, lo que hacía su alimento y su alegría". La naturaleza del recuerdo en el narrador es la naturaleza de lo alucinante: aunque ese hombre rememora y recupera con el recuerdo "un poco de tiempo en estado de pureza", la misma condición de esas imágenes —abstracta, ubicada en los espacios inexistentes de la mente— le hieren con doble dolor: aquello que está rescatando es ilusorio, reviste la creación ficticia de un tiempo paralelo y estable dentro del tiempo que ha arrasado esa realidad y está devastando su vida presente. Para el narrador no puede ser de otra manera, también en ese sufrimiento halla la lucidez que nutre su labor: "La felicidad es saludable para el cuerpo, pero es la tristeza lo que desarrolla las fuerzas del espíritu". Es decir, la espiral se abre con el descubrimiento del recuerdo como alucinación: el creador emprende una cadena de acciones que persigue el final del desengaño, acentuándolo.

Y a la vez, ¿en qué se afirma el concepto de la fidelidad de esa memoria que deviene a través de las más burdas emanaciones sensoriales? La explicación consiste, para el narrador, en la utilización de la actividad perceptiva: mediante la impresión. Esta "no proviene de nosotros sino que la extraemos de la oscuridad que existe dentro de nosotros y que no conocen los demás". El último manantial del recuerdo circula en las huellas primitivas de nuestra sensibilidad. Esto hace comprender que "como

toda impresión es doble, semienvainada en el objeto, prolongada dentro de nosotros mismos por otra mitad que solos podríamos conocer, nos apresuramos a descuidar ésta, es decir, la única a la que debíamos quedar vinculados y sólo tenemos en cuenta la otra mitad, que no pudiendo profundizarse por exterior, no nos motivará ninguna fatiga".

Como puede suponerse, este desmenuzamiento de la memoria en sus núcleos permite al narrador discernir las funciones de la sensibilidad y las de la inteligencia en el proceso creador. El escritor, en este caso, ha de rechazar la construcción intelectual porque "las ideas formadas por la inteligencia pura no tienen sino una verdad lógica, una verdad posible, su elección es arbitraria". Para él, la profundidad de las verdades creadas por la inteligencia no es confiable: constituyen generalidades, sumas en las cuales la *impresión real,* la esencia que toca al hombre una vez en cada situación, ha sido borrada. Debe el creador, entonces, aferrarse a la sensibilidad (memoria, impresiones, etc.) bajo la cual reside la auténtica ley de la vida, aquella cuya frescura sólo se nos entrega una vez.

Hasta aquí el narrador ha expuesto el dinamismo psíquico a través del cual el hombre puede obtener la materia propia de su vida: su pasado. Para el artista la exigencia es doble: después de haber obtenido los elementos sobre los cuales habrá de operar, corresponde a la inteligencia la construcción y el ordenamiento. "La belleza de las imágenes está alojada en la parte de atrás de las cosas, y la de las ideas en la de adelante. De manera que la primera deja de maravillarnos cuando uno las alcanzó, pero no se comprende a la segunda sino cuando se la ha superado". Así refiere la búsqueda de la forma profunda, sólo accesible después que ha cesado el apasionamiento despertado por ella: el hallazgo de la estructura artística. Desde luego, para el escritor es virtual la correspondencia que su propia vida determinará entre uno y otro conjunto de factores: "Uno puede hacer que se sucedan indefinidamente en una descripción los objetos que figuraban en el sitio descrito, pero la verdad sólo empezará en el momento en que el escritor tome dos objetos distintos, plantee su relación, análoga



en el mundo del arte a aquella que es la relación única, la ley causal en el mundo de la ciencia, y los encierre en los anillos necesarios de un hermoso estilo o también, así como en la vida, cuando al relacionar una cualidad común a dos sensaciones, desprenda su esencia, reuniéndolas a una y otra, para sustraerlas a las contingencias del tiempo, en una metáfora, y las encadene por el vínculo indescriptible de una alianza de palabras". Esta exploración conceptual practicada por el narrador mientras cuenta su experiencia, es la base teórica que explicará a su vez la construcción de una obra cuyo inicio se dispone a ejecutar. Diseminadas a través de los diversos volúmenes, tales especulaciones traen el ajuste perfecto entre los asomos incipientes de detalles que parecían innecesarios al comienzo y la soberbia fuerza que adquieren luego, mientras los movimientos iniciales parecen debilitarse. Esta ondulación sigilosa representa, precisamente, el toque y la levedad con que la memoria revisa su reino. Hay un momento culminante en la graduación teórica, sin embargo. El enlace que establece la magdalena, las asociaciones provocadas por los tres árboles y el campanario, el súbito despertar de la más lejana vivencia en el narrador —durante la reunión final de los Guermantes— debido al roce de la servilleta, al sonido de la cuchara y al traspiés sobre el pavimento, tienen su línea de mayor altura en el momento que el pie del narrador toca esta piedra. Síntesis y encadenamiento de todos los ejemplos anteriores propuestos en la narración, cuerpo vertebral con el cual el narrador expresa libremente la técnica del artista y la surtidora aparición de los recuerdos, el párrafo encierra, condensada, la exposición programática que hasta aquí hemos intentado develar: "Al remover los tristes pensamientos que enunciaba hacía un instante, había entrado al patio del palacete de Guermantes y en mi distracción no vi avanzar un coche; al grito del conductor no tuve tiempo de hacerme con rapidez a un lado y retrocedí lo suficiente como para dar a mi pesar contra unos adoquines bastante mal tallados detrás de los cuales estaba estacionado un coche. Pero en el momento en que recobrando el equilibrio, posaba el pie sobre un adoquín no tan levantado como el anterior se

me desvaneció todo el desaliento ante la misma felicidad que en diversas épocas de mi vida me proporcionara la vista de árboles, que parecía reconocer en un paseo en coche alrededor de Balbec, la de los campanarios de Martinville, el sabor de una magdalena mojada en una infusión y tantas otras sensaciones de que hablé y que me parecían sintetizar las últimas obras de Vinteuil. Como en los momentos en que saboreaba la magdalena, se había disipado toda inquietud acerca del porvenir, toda duda intelectual. Las que me asaltaban hacía un rato con respecto de la realidad de mis dones literarios y aun de la realidad de la literatura, se aliviaban como por encanto. Esta vez me prometía no resignarme a ignorar por qué, sin haber hecho un nuevo razonamiento ni encontrado ningún argumento decisivo, habían perdido toda importancia las dificultades insolubles un rato antes como lo hiciera el día en que probara una magdalena remojada en una infusión. La felicidad que acababa de experimentar era, en efecto, la misma que experimentara al comer la magdalena y cuyas causas profundas y su estudio postergara entonces. La diferencia puramente material estaba en las imágenes evocadas. Giraban cerca de mí un azul profundo que embriagaba mis ojos, impresiones de frescura, de luz deslumbradora y en mi deseo de atraparlos sin atreverme a moverme como cuando probaba el sabor de la magdalena, tratando de acercarme a lo que me recordaba, me quedé, a riesgo de hacer reír a la muchedumbre innumerable de los conductores, titubeando como lo hiciera un rato antes, con un pie en el adoquín más alto y otro en el adoquín más bajo". Y en esa momentánea inmovilidad, el narrador toca simultáneamente las horas vividas en Combray, Venecia y Balbec, muchos años antes.

3. Como ha señalado agudamente Georg Painter, "Proust creía, fundadamente, que su vida tenía la forma y la trascendencia de una obra de arte".[1] De allí que trocara la búsqueda de lo absoluto —que los demás cumplen hacia Dios— en la forma última que le daría el arte, a la vez divina —eterna, fuera del tiempo— y tan próxima a él



1. Painter, G.: *Marcel Proust,* I, Prólogo.

como lo reclamaba su acuciosa manera de vivir. La conciencia de Proust acerca de que su vida era arte no sólo se evidencia en las nimias excentricidades que biógrafos y amigos han recogido y en el minucioso acabado con el cual fundía en un personaje diversos rasgos de amigos suyos, sino que así nos lo expone objetivamente cuando, en *La Prisionera,* Albertine dice el nombre del narrador, por lo que éste "si adjudicase al narrador el mismo nombre que el del autor de este libro, hubiese dado: «Mi Marcelo», «Mi querido Marcelo»...". Por ello, seguir la transformación de aquel proyecto de novela que Proust inicia en 1905 y que reescribirá tres veces para obtener la versión definitiva de *En busca del tiempo perdido* nos impone tomar a saltos las referencias personales del novelista y las disgresiones con las cuales su *narrador* confirma el desarrollo estructural imaginado por aquél. La composición de la novela en 1913 incluía:

> LE COTÉ DE GUERMANTES: Chez Madame Swann — Noms de Pays: le pays — Premiers crayons du Baron de Charlus et de Robert de Saint-Loup, Noms de Personnes: la duchesse de Guermantes — Le salon de Madame de Villeparisis.
>
> LE TEMPS RETROUVÉ: A l'ombre des jeunes filles en fleurs — La princesa de Guermantes — M. de Charlus et les Verdurin — Mort de ma grand-mére — Les intermittences du coier — Les "Vices et les Vertus" de Padoue et de Combray — Madame de Cambremer — Mariage de Robert de Saint-Loup — L'Adoration Perpétuelle.

Esquema que, en verdad, es apenas un esbozo de lo que llegaría a ser la novela ocho años más tarde. Como hemos visto, los años de la guerra interrumpieron la publicación de la obra. Al reiniciarla, Proust ya había alterado por completo la constitución de los otros volúmenes. Veamos al autor cuidar, defender y confirmar la arquitectura novelesca que ha imaginado. En una carta a François Mauriac dice:



> Su amigo, el maestro a quien admiro entre todos, el señor Francis Jammes, me había pedido, entre infinitas e inmerecidas alabanzas, que suprimiera del primer volumen de la obra, cuyo título me siento dichoso de que le guste a usted, un episodio que juzgaba desagradable. Yo hubiese que-

rido poder satisfacerle. Pero he construido esta obra tan escrupulosamente, que dicho episodio del primer volumen es la explicación de los celos de mi joven protagonista en los volúmenes cuarto y quinto, de suerte que arrancar la columna del capitel obsceno, hubiese hecho caer más allá la bóveda. Esto es lo que algunos críticos llaman obras sin composición, escritas al azar de los recuerdos.[2]

Y a Lucien Daudet:

La obra es imposible de prever por este solo primer volumen que no adquiere sentido sino por los demás. Ocurre como con los trozos de los que no se sabe que son leimotiv cuando se los ha oído aisladamente en el concierto en una obertura.[2]

Pero aún más: la elaboración de este libro "tan compuesto y concéntrico" resalta claramente en las cartas a Jean de Gaigneron y a Paul Souday, respectivamente:

Y cuando me habla usted de las catedrales no puedo dejar de sentirme conmovido por una intuición que le permite adivinar lo que jamás he dicho a nadie y que escribo por primera vez aquí: que yo había pensado dar a cada parte de mi libro un título: *Pórtico, Vidrieras del ábside,* etc., para responder por adelantado a la crítica estúpida que me hacen de que carecen de construcción unos libros de los que habré de demostrar a usted que su único mérito se encuentra en la solidez de sus menores partes.[3]

* * *

Temo que la arquitectura de *En busca del tiempo perdido* no sea más sensible en este libro (*A la sombra de las muchachas en flor*) que en *Swann.* Sé de lectores que se imaginan que escribo fiándome en arbitrarias y fortuitas asociaciones de ideas, la historia de mi vida. Mi composición está velada, y es tanto menos rápidamente perceptible cuanto que se desarrolla en una escala más amplia (...) pero para ver hasta qué punto es rigurosa, no tengo más que recordar una crítica suya, mal fundada en mi opinión, en la que usted censuraba ciertas escenas de *Swann,* turbias e inútiles. Si se trataba, en la mente de usted, de una escena entre dos muchachas (el señor Francis Jamme me había pedido ardientemente que la suprimiera en mi libro) era, en efecto, inútil en el primer volumen. Pero su rememoración es el sostén de los volúmenes IV y V (por los celos que inspira, etc.). Al suprimirla, no habría alterado gran cosa el primer volumen; pero habría, en cambio, por la solidaridad de las partes, hecho caer dos volúmenes enteros, cuya piedra angular está sobre la cabeza del lector... *En busca del tiempo perdido* está meticulosamente tan "compuesto"... que el último capítulo del último volumen fue escrito inmediatamente después del primer capítulo del primer volumen.[4]

Un recurso indirecto sobre el cual podemos apoyar la evolución del concepto estructural con que Proust construyó su novela, lo encontramos en la música de Vinteuil. Aparte de la importancia simbólica que tiene la sonata en cuanto a los sentimientos de los personajes, trae también ella otra, más profunda y menos notable, como lo es el *acompañamiento formal* del desarrollo de la novela. Michel Butor se ha dedicado en "Las obras de arte imaginarias en Proust" [5] al estudio de la pieza de Vinteuil y la pintura de Esltir, de acuerdo con la transformación que Proust dio al proyecto inicial de obra. En cuanto a la sonata, es necesario recalcar que su aparición en *Un amor de Swann* corresponde a la partitura para un solo instrumento y que luego, cuando la música pasa de Swann al narrador, porque éste ama a Gilberte, lo hace como pieza para violín y piano. Comenta Butor que, suprimida en los borradores del libro, se contaba con la idea de un quinteto para ejecución posterior. Sin embargo, lo notable es que, a partir de *La Prisionera,* obtenida ya la visión global de lo que sería su obra, Proust introduce el septeto, ejecutado en el concierto de los Verdurin. Simetría gótica y paralelismo estructural quedan así consignados en la subterránea modulación que la sonata ha venido arrastrando debajo de la acción primordial de la novela.

Otra característica del procedimiento proustiano consiste en la constante adición de elementos del presente a las más remotas vivencias evocadas. Como resultado de ello, tenemos la ambigua conformación de lugares y personajes.

2. Mauriac, F.: *Proust por él mismo,* pp. 133-136.
3. Mauriac, F.: *Proust por sí mismo,* p. 132.
4. Mauriac, F.: *Ob. cit.,* p. 133.
5. Butor, Michel: *Sobre Literatura,* II, p. 329.

Desde luego, todas esas explicaciones del autor acerca de su obra no son más que extractos o nuevas redacciones de cuanto *el narrador* va marcando como soporte teórico para el libro que proyecta escribir. *En busca del tiempo perdido* es, tal vez, la primera novela que, al realizarse, se descompone en el libro que la realizó. El narrador insiste en los volúmenes primero y último acerca de cómo podría desarrollar su novela. A la mitad de *Por el camino de Swann* propone una teoría del personaje, según la cual el secreto del novelista consistiría en despertar, mediante imágenes, los estados interiores que el lector, al tomar para sí, dará al personaje. Efecto que se logrará —para el lector, y en la relación recíproca de los personajes— proporcionando, al escribir, una "idea incompleta —y quizá aun más profunda".

Acerca del libro mismo, dirá el narrador: "Es una Venus colectiva, de la que sólo se tiene un miembro mutilado, de atenerse al pensamiento del autor, porque no se realiza completamente más que en el espíritu de los lectores". La participación del lector para lograr la apertura total del texto, en sus estrías y sonoridades más profundas, refleja un último gesto de exquisita cortesía por parte del autor; de allí la dolorosa reacción que le produjera recibir la opaca visión de sus críticos. El narrador sabe que, además de la fluctuación originada por la memoria en la aprehensión de vivencias, también la sustancia de las mismas se alterará a medida que ocurran las sucesivas metamorfosis: esto lo revela mediante ascensos y descensos sociales de sus creaturas. Finalmente, el narrador aproxima tanto la elaboración del libro a sí mismo, que no se contiene en concebirlo como uno más, entre los gestos o hechos vividos, pero cargado éste de la significación que le presta ser un equivalente de Dios: "¡Qué feliz sería el que pudiese escribir un libro semejante!, pensaba; ¡qué trabajo delante de sí! Para dar una idea, a las artes más elevadas y más distintas habría que pedirles comparaciones; porque ese escritor que, por otra parte, para cada carácter tendría que enfrentar las fases más opuestas, para que su volumen se percibiera como el de un sólido, debería preparar su libro minuciosamente, con una permanente reagrupación de fuerzas, como para una ofensiva; soportarlo como una fatiga, aceptarlo como una regla, construirlo como una iglesia, seguirlo como un régimen, vencerlo como a un obstáculo, conquistarlo como una amistad, sobrealimentarlo como a un niño, crearlo como un mundo, sin dejar a un lado esos misterios que probablemente sólo tengan su explicación en otros mundos y cuyo presentimiento es lo que más nos conmueve en la vida y en el arte".



4. Si bien Proust trabajó las situaciones de su novela presentándolas "con arreglo al orden de nuestras percepciones y no explicándolas primero por su causa", en ellas no es posible encontrar las dislocaciones y fracturas temporales que Joyce había introducido en la literatura con *Ulysses*. Proust une las texturas de dos impresiones diferentes, a las cuales llega por un proceso de memorización involuntario, detiene los dedos sobre esas dos superficies (como podría hacerlo un cirujano) y aparta los bordes para hurgar con mirada omnisciente lo que estaba guardado en aquella relación. Ni un detalle escapará de esa visión que, al cerrarse la abertura, volverá a la sombra, puesto que otra cavidad ya se abre a partir de ella. En esa iluminación de lo recóndito, en la microscópica línea del cuadro, Proust halla la ley que conecta un recuerdo con otro. Pero el paso por ambas escenas es lento y exhaustivo; la prolongada serenidad con la cual evoluciona el novelista hace temblar. Es la precisión del ajuste general lo que perturba y nos hace sospechar que hay algo fuera del empalme; y no es así.

Al contrario de lo que pudiéramos creer, Proust no sólo trabaja rescatando el pasado. Su propia formación bergsoniana le hace atrapar el futuro como una prolongación de lo vivido. Algunos autores desarrollarán más tarde interesantes exploraciones acerca de la ambivalencia pasado-futuro, que ya estaba presente en Proust. Entre ellos: Robbe-Grillet, quien encadena la serie perceptiva en percepciones que no podrían ser ubicadas como antecedentes ni consecuentes; Jorge Semprum, para quien el futuro oscila, como pasado y como presente.

Igualmente, la lucidez que no permite al novelista confundir su obra con la ficción que ella es ante el lector (modalidad mayéutica que Pirandello llevará a sus extremos) surge en Proust con frecuencia. Lo cual equivaldría a un ataque contra la "distancia estética" que menciona Adorno. Recordemos, por lo menos, uno de esos momentos en que el autor accede a escuchar los reclamos del posible lector. En la segunda parte de *Sodoma y Gomorra,* ante una interpolación del narrador, se escucha: "—Todo eso —dirá el lector— no nos explica nada sobre la falta de complacencia de esa señora; pero ya que se ha detenido tanto tiempo en ello, señor autor, permítame que le haga perder un minuto más para decirle que es una lástima que, tan joven como es (o como era su héroe si no es usted), tuviera ya tan poca memoria como para no recordar el nombre de una señora a la que conocía muy bien".

5. También para reconocer el estilo de Proust necesitamos hacer clasificaciones. Ya sabemos que, en la medida que el narrador se identifica con el autor, la exposición, cuando es llevada por aquél, capta los más característicos matices verbales de Proust. De allí que la oración se convierta en un árbol de predicados, oblicuos, inesperados, que acompañan al sujeto, trepando de una frase a otra como verdaderas ramas. Es el mismo carácter de las complicadas cartas de Proust. Sólo que, en la novela, una vivísima orquestación de los términos le presta brillo y colorido insospechados. Aquí, tal vez como en ningún otro aspecto de su obra, podemos tocar la capacidad de Proust para prescindir, alternativamente, de la inteligencia para la búsqueda del vocablo exacto. No nos referimos a la oración terminada, sino a sus partes. Sólo una marcha hacia atrás en la sensibilidad, una vuelta a los contactos iniciales entre los sentidos del perceptor y los objetos, logran rescatar con tanta fuerza lo evocado y su atmósfera. El nombre de Guermantes, con sus tonos de "bosques amarillentos y todo un misterioso rincón de provincias", es el cristal que se adhiere al protagonista al escuchar el sonido de la palabra, en su infancia. ¿Y hacia dónde dirigirse él para la búsqueda intuitiva de las correspondencias entre palabras e imágenes? Hacia la zona de las impresiones primitivas; de ella únicamente puede arrancar el escritor la bullente aureola de sensaciones que aún no ha sido traída a la consciencia. En el momento en que la inteligencia aún no ha podido proteger con su movilidad la estática penetración del estímulo, encuentra Proust la clave para organizar el edificio verbal de su obra. Las futuras correcciones, los cortes y las ubicaciones lógicas, son trabajos del artesano; a realizarlos acude el escritor que ya dispone del material virgen. Y es entonces cuando surgen las frases cadenciosas, los períodos interminables y recargados, con los cuales el narrador trata de apoyar un significado que, sinuoso, va a ser modificado en la próxima inflexión. Desde luego, el rescate de las ocultas vibraciones lingüísticas y su paralelismo en imágenes constituye el equilibrio de la poesía fina y bárbara que cada párrafo nos entrega.

Son múltiples los procedimientos de aprehensión que Proust utiliza en su control del lenguaje escrito. Veamos cómo logra, en la sensibilidad del niño, descomponer un paisaje cuya armadura, para el lector, es un despliegue de asociaciones visuales: "Abrí la ventana sin hacer ruido y me senté a los pies de la cama; no me moví apenas, para que no me sintiesen desde abajo. Afuera también las cosas parecían inmóviles y en muda atención para no perturbar el claror de la luna, que duplicaba y alejaba todo objeto al extender ante él su propio reflejo, más denso y concreto que él mismo, y así adelgazaba y agrandaba a la par el paisaje, como un plano doblado que se va desplegando. Movíase aquello que debía moverse, el follaje de algún castaño. Pero su estremecimiento minucioso y total, ejecutado hasta los menores matices y las extremas delicadezas, no se vertía sobre los demás, no se fundía con ello, permanecía circunscripto". Para cada situación de la novela hay una correspondencia sensorial subyacente. Es el mismo mecanismo que oculta detrás de la palabra una imagen, pero ampliado y solapadamente irrigado dentro de la composición general. En *Nombres de Tierras* (Swann), hay un trozo que puede representar, sintéticamente, este recurso: "¿Cómo decidirse por uno

de esos nombres? Bayeux, tan alto, con su noble encaje rojizo y la cima iluminada por el oro viejo de su última sílaba; Vitré, cuyo acento agudo dibujaba rombos de negra madera en la vidriera antigua; el suave Lamballe, que en su blancura tiene matices que van del amarillo de huevo al gris perla; Coutances, catedral normanda, coronada con una torre de manteca por su diptongo final, grasiento y amarillo; Lannion, silencio pueblerino, roto por el ruido de la galera escoltada de moscas; Questambert, Pontorson, sencillotes y risibles, plumas blancas, picos amarillos, diseminados en el camino de aquellas tierras fluviátiles y poéticas; Benodet, nombre aguantado por una leve amarra, que parece se le va a llevar el río entre sus algas; Bont Aven, revuelo blanco y rosa del ala de un leve sombrero que se refleja temblando en las aguas verdinosas del canal; Quimperlé, muy bien amarrado, que está desde la Edad Media entre arroyuelos, todo murmurante, de color perla como esa grisalla que dibujan a través de las telas de araña de las vidrieras los rayos del sol convertidos en enmohecidas puntas de plata parda".

Theodor Adorno hace referencia al temor de Haecker por la desaparición del punto y coma: "en este hecho veía que ya no hay nadie capaz de escribir un período". Y debajo de ello, para Adorno, se esconde el horror que tiene el cliente a perder el tiempo y el miedo del escritor a esforzarse o a no ser leído. El crítico condena por esto la literatura comprimida, de frase breve y objetiva, con la cual se trata de ocultar un menor acopio de profundidad y el sacrificio del pensamiento. "La cosa empieza con la pérdida del punto y coma, y termina con la ratificación de la oligofrenia por una racionalidad de la que se ha extinguido todo añadido".[6] Desde luego, es objetable esta aserción de Adorno: el estilo de un autor depende de la forma como enfrente su propio instrumento de expresión. De tal modo que la sólida concatenación de frases (mediante el uso de paréntesis, guiones, puntos y comas, etc.) con la cual opera Proust, no se debe a que la firmeza de su pensamiento sea mayor que la de otros escritores, sino a que es ese *el síntoma lingüístico* que ha de distinguir a su narrador. De particular interés nos resulta, sin embargo, el enfoque que Adorno ha hecho acerca de Proust y su enrevesado empleo de los signos de puntuación: "Proust, al que nadie acusará fácilmente de banausía y cuya pedantería no es más que un aspecto de su magnífica fuerza micrológica, ha trabajado sin preocupaciones con paréntesis, probablemente porque en sus dilatados períodos lo parentético resultaba tan largo que su mera longitud habría anulado los guiones. Necesitaba diques más firmes para no inundar el período entero, provocando aquel caos del que cada uno de esos períodos había sido conseguido con enorme esfuerzo. La razón del uso interpuncial de Proust se encuentra, empero, sólo en la disposición de su obra novelística entera: que se rompa la apariencia de continuo de la narración, que por todas sus ventanas está dispuesto a penetrar en él el narrador asocial para iluminar el oscuro *temps-durée* con la linterna sorda de un recuerdo no tan involuntario y arbitrario como parece. Sus paréntesis, que interrumpen la forma gráfica igual que la dicción, son monumentos de los momentos en que el autor, cansado de apariencia estética y desconfiado respecto de la autosuficiencia de los acaecimientos que va hilvanando de sí mismo, echa abiertamente mano de las riendas".[7]

Desde el punto de vista estrictamente gramatical, León Pierre-Quint ilumina a su vez algunos usos característicos que hace Proust de las palabras: "Se ha visto obligado a desarticular el período clásico, a cortarlo y, como un prestidigitador, de un solo lazo saca mil serpentinas, hace salir múltiples incidentes, a fin de poder enlazar y encerrar en cada uno parcelas sutiles de nuestra conciencia. De modo que si la frase de Proust no está hecha de claridad y lógica inmediatas, es porque nuestra vida psicológica es confusa y la inteligencia no penetra en ella sino por corredores sombríos, de numerosas vueltas (...).

"Es curioso anotar los numerosísimos *que* del siglo XVII reemplazados por Proust por *sea* o por *puede ser que*. Los *que* del siglo XVII enlazan proposiciones subordinadas, que se siguen como en

6. Adorno, Theodor: *Notas de Literatura*, p. 120.

7. Adorno, T.: *Ob. cit.*, pp. 120-121.

una simple enumeración. Por el contrario, los *sea que* de Proust explican casi siempre motivos diferentes y frecuentemente contradictorios, de un acto o de una actitud. Tal gesto, tal sentimiento que nuestro idioma expresa con una sola palabra, es en realidad el efecto de deseos y de pensamientos múltiples. Cada uno de los *sea* de Proust representa uno de esos deseos (...).

"Los adverbios, tan numerosos, son generalmente el punto de partida de una proposición incidental que, insertada en el conjunto de una frase abstracta, nos hace súbitamente volver, por un instante, a un punto del recitado que un largo desenvolvimiento nos habría podido hacer olvidar. Los *en tanto que*... nos recuerdan oportunamente, en medio de un largo análisis del encuentro del héroe con las muchachas en flor, que ellas se están paseando cuando él las cruza. Proposiciones subordinadas que comienzan por *si, puede ser que* nos permiten abandonar un instante la escena en donde nos hallamos y hacer una rápida incursión en el pasado, en otro recuerdo y escapar de la realidad por la visión de una esperanza. Los participios presentes incorporan también a la frase una idea que puede complementarla (...).

"Los verbos abundan en general: Proust ve las cosas bajo el aspecto del movimiento. Los epítetos son raros. Pero cuando el autor acumula de pronto calificativos en algunas líneas brota una inesperada poesía...".[8]

Pero el virtuosismo verbal de Proust no tiene su máxima expresión en las intervenciones del narrador: éstas son la voz natural del novelista; escribir así es su necesidad expresiva: no puede sustituirla. El artífice se revela cuando ha de caracterizar a cada personaje estableciendo un peculiar *fondo lingüístico* para los respectivos psiquismos de éstos. Hasta Proust, como apunta René Girard,

la clave del novelista es su ubicuidad espacial; rasgos, evolución y objetivos del personaje son propuestos por el autor, quien procede como si trabajara en una escultura. De las dimensiones y proporciones entre una serie de caracteres (acciones, pensamientos, elecciones o rechazos) relacionados entre sí, surge la definida presentación del personaje. Proust añadirá como factor determinante de la caracterización misma, la metamorfosis temporal. Así, será a través de las sucesivas diferenciaciones de un tipo como realmente podremos tener una idea aproximada de su verdadero *yo*. Y para lograr la transmutación en el tiempo, Proust echa mano de un recurso extraordinario: el lenguaje de cada participante. En este sentido, no sólo debemos distinguir los matices fonéticos que cada quien emplea distintivamente en la novela, y las palabras representativas de los círculos a los cuales pertenecen los personajes, sino también la honda curva del disimulo que se esconde detrás del vocabulario empleado. La multiplicidad de fórmulas verbales que Proust nos presenta es sobrecogedora: la de Norpois, elusiva y diestra; el ancestral lenguaje de Françoise, que luego hará mimesis; la composición equívoca del Director del Hotel, en Balbec; el soporífero clasicismo de Bloch; las intervenciones fuera de lugar y tiempo del primer Cottard; el vocabulario ascendente e imitativo de Odette; la torpeza vocal del ascensorista en Balbec, etc.

En cuanto a la significación subyacente, utilizada como elemento de reforzamiento para resaltar las prismáticas apariciones de los personajes, podemos recordar la temerosa acogida con la cual Legrandin responde a las sugerencias, hechas por el padre del narrador, acerca de un viaje al balneario. Otro ejemplo, más irónico y duro, lo encontramos en la reunión de la Marquesa de Saint-Euverte, durante cuyo transcurso la Marquesa de Gallardon trata de insistir taimadamente en su parentesco con los Guermantes. Tal vez el punto culminante de esa dualidad entre actitudes y confesiones verbales, es el que corresponde al narrador (como antes a Swann con Odette) al tratar de conocer una ver-

dad amorosa, sustrayéndola de sus conversaciones con Albertine. En este campo, ni siquiera el lector llega a conocer con precisión los movimientos reales de la prisionera, porque tanto ella —al disimular, al contradecirse—, como el narrador —con sus conjeturas que le llevan detrás de indicios aban-

8. Pierre-Quint, León: *Marcel Proust (Juventud, Obra, Tiempo)*, pp. 134 y siguientes.

donados en seguida—, crean un doloroso universo de ambigüedades.

Desde luego, estos paralelismos entre sintaxis y contenidos verbales, además de enriquecer la *flora* proustiana, traducen directamente el escepticismo del autor: afianzado sobre las palabras, cuyo desnivel y cuya incertidumbre son apenas dos de sus limitaciones, al oyente sólo queda hacer un esfuerzo de interpretación, tan estéril, seguramente, como la insegura coloración que parecen traer las palabras cuando son emitidas.

6. El paralelismo constituye una de las formas de la ambigüedad: recoge las diferencias entre nociones similares o funde parecidos cuya coincidencia resulta difícil de advertir a primera vista. Esencialmente conlleva la proximidad de dos estructuras, pero la cadena de conexiones a las cuales da origen puede determinar una confusa red de vínculos, la formación de nuevas estructuras. Hemos observado en Proust la idea dominante de que sólo el arte es la finalidad vital del individuo —y él mismo recubre su vida de arte antes de transformar su historia en una elaboración artística. Por ello, el ocio de Proust se reviste con la lenta consideración de sus momentos: las lecturas, la música, la familia, los ambientes sociales, el sexo. Detenido ante los recuerdos aparentemente más insignificantes, pasará la mitad de su vida reviviéndolos y disputándoselos al tiempo. Condiciones especiales de psiquismo, sin embargo, harán doble el objeto de esa contemplación: su éctasis desemboca en la comprobación de dualidades cuya fusión habrá de ser la finalidad de su arte. En Proust hay amor a la madre y el secreto reproche a ese afecto; hay la ironía sobre la estulticia social y, no obstante, una obsesiva necesidad de todos los círculos aristocráticos.

Cuando el narrador proustiano debe plantearse
60 la elección de un método que le permita explorar los mundos ocultos del tiempo vivido, sabemos que elige como recurso la descomposición de la memoria y el posterior ajuste de la misma a través de la acción intelectual. Al fondo de la memoria, a la vez, se empeñará en desligar las asociaciones voluntarias y las involuntarias: para escindir la realidad en lo que parecía significar y lo que realmente representa. Proust mismo es doble: es y no es el hombre frívolo; siente y no siente como hombre ni como mujer; es el hijo y el acusador. El único campo en el que será puntual, único y total, ha de ser el arte. De allí que únicamente en esa zona pueda demostrar su anfibología, confiarse y presentar la prueba definida, válida, de su contenido mental. Por eso escribe *En busca del tiempo perdido*; y por eso esta novela se levanta sobre una técnica exclusiva que no reside, como se ha dicho, en los descubrimientos del autor acerca de la memoria y de la introspección (elementos que ya asomaban en otros novelistas) ni en las contorsiones de una sensibilidad que devuelve el tiempo (recurso ya empleado por Joyce), sino en la formación vital más próxima al autor: la creencia en un paralelismo bajo las formas de la realidad. Con esto no queremos destacar la cualidad de que *En busca del tiempo perdido* sea una novela y la exégesis de esa novela; tampoco, que guarde en sí la ficción de la vida y la realidad literaria. Esta obra fue trazada sobre el diseño de grandes construcciones (imágenes, cuadros o situaciones) que de algún modo se conectan con otras construcciones internas, pero cuyo enlace no siempre es presentado directamente por el autor. Reflejo de su propia vida: el amoroso Proust no es el hombre que castiga las fotografías de su madre sino en un punto invisible: su propio corazón.

El encuadre del paralelismo es practicado a través de elementos dobles (generalmente imposibles de imaginar como pares por el lector) cuya fusión, diluida y concentrada, no siempre entra a la conciencia de quien lee. Como todo gran creador, Proust fusiona en su técnica el secreto formal y la profundidad conceptual que desea hurgar en cada situación.

Y el código de su técnica (como no podía ser 61
de otra manera) lo integra una especial modalidad de presión sobre la memoria del lector. Cierto paralelismo eidético podría ser esa sutil trampa que el autor tiende al lector cada vez que, envolviéndolo en una determinada imagen, lo conduce a otra que no es más que la anterior, pero presen-

tada como contrapunto. Valiéndose de los residuos gráficos que circulan en el pensamiento de quien lee, Proust los disimula dentro de una variada gama de acciones hasta que, de pronto, vuelve a tomarlos y en una inesperada integración —de aquellos con otros residuos recién presentados— forja un insólito efecto de apareamientos.

6.1. La más evidente y estudiada de las similitudes proustianas se integra en los "lados" de Swann y de Guermantes. Representación de la inocencia y la niñez, apoyo de la protección hogareña, cubículo para el desarrollo de la sensibilidad y del arte, germen de un nivel social que asciende, uno de ellos; destrucción de los valores éticos, monstruo que viola la seguridad vital, ceguera ante la esencia del arte, deterioro de un mundo aristocrático, el otro. Los *lados* a través de los cuales se extiende la vida del narrador llegan a fundirse en un híbrido que conjuga virtudes y vicios: hacia allí confluye la existencia de su testigo y analista. La diferenciación de los lados es gradual. Para el niño que pasea por Méséglise, este camino era una "cosa tan inaccesible como aquel horizonte siempre oculto a la vista, por lejos que se fuera, por los repliegues de un terreno distinto ya del de Combray". La lenta corrosión del deseo le permitirá salvar ese "repliegue" e ingresar al mundo de Swann. En este lado conocer el amor (Gilberte), tanteará la vulnerable estabilidad del arte (la Berma) y tendrá la primera noción de que la realidad esconde algo más, ajeno a las burdas intromisiones de los sentidos y a la disección intelectual (los campanarios de Martinville); también aquí se adelantan los primeros destellos de la perversión; la hija de Vinteuil y las aficiones del tío Adolfo. Pero aún predomina el resplandor y la pureza, porque la conexión inmediata de este lado es Combray mismo, el paraíso. En la medida que el lado de Swann participa de

Combray, habrá de adquirir la posterior consideración de que era único, "porque los verdaderos paraísos son los paraísos perdidos".

Las reacciones ante el lado de Swann subrayan el carácter de muchos personajes: a la continua melancolía del narrador y su familia se opone el deseo de ocultar sus vinculaciones provincianas, que predomina en otros, como aquellas mujeres de la fiesta Saint-Euverte.

El *lado* de Guermantes aparece ante el niño "como el término, mucho más ideal que real, de su propio "lado", especie de geografía abstracta". Revestimiento que lo aleja —para el adolescente en el tiempo y en la tensión del deseo. El mundo de Guermantes penetra la infancia del protagonista con un fulgor infernal: la mirada pecaminosa de la duquesa durante una boda; escudado por tonos de oro, brillos rojizos de bosques misteriosos, y traducido por la irreversible línea del río (el Vivonne), impone de una vez su distancia y su atractivo. Este es el lado hacia el cual (incluido el narrador) todos tenderán: objetivo de ambiciones y honores, causa de humillaciones, de gloria, de destrucción, olvido y corrupción. En la búsqueda de los Guermantes hallará el narrador que la verdad del arte es una verdad individual, y desarrollará el más terrible instrumento para la aprehensión de la realidad: el amor, contaminado y asediado a la vez por el amor.

Cuando ambos lados se conjugan, el único espectador capaz de diferenciarlos es quien nos cuenta la historia. Por ello, es también él la única regla que puede convertir el ascenso de uno de ellos en la destrucción del otro. Para el Proust poco inclinado a las especulaciones sociológicas, este hecho no carga sino un significado lamentable y doloroso: el final de su propio mundo. No le interesó conocer la materia del universo que emergía al decaer la aristocracia de fines del siglo XIX.

Pero aun bajo el doblez de los *lados* de Swann y Guermantes, el lector no es ajeno a otra descomposición: ante sus ojos es iluminado el surgimiento de un mundo perdido, cuyo origen salta desde la sombría caja de resonancias en la cual alguien lo ha estado conjurando. "La oscuridad, que todo lo baña como un elemento nuevo" es el resorte de la

inconsciencia y del pasado, el lubricante que pone en marcha las escenas y las palabras vividas para transportarlas ante la claridad, la lógica.

6.2. *Jean Santeuil*, ese ineficaz instrumento expresivo de Proust, posee un detalle que, precisamente por carecer su autor de la maestría combina-

toria alcanzada después, nos entrega de manera directa el significado de una de las más hermosas ataduras secretas de *En busca del tiempo perdido*. En aquella novela, ante los espinos rosados y blancos, el protagonista se siente sorprendido "simultáneamente con esos dos prestigios de la analogía y diferencia que tanto poder tienen sobre nuestro espíritu". El tema de los espinos constituye la más elevada atmósfera lírica de la obra de Proust: representa la aparición de Gilberte ante el adolescente y el conocimiento del amor. La primera mención a estas flores está ubicada en el momento en que el muchacho las ve en el altar de la Virgen, durante el mes de mayo. Ya aquí, aparte del símbolo místico que esconden (los espinos blancos), son enunciados como ingredientes de alegría y festividad: "Inseparables de los misterios en cuya celebración participan...". La espesura de las flores en el altar, es percibida también por el adolescente como "el cabeceo rápido y voluble de una muchacha blanca, distraída y vivaz, con mirar de coquetería y pupilas diminutas". Así se inicia la transformación del signo vegetal en potencialidades femeninas. Más tarde, el joven pasea con sus familiares y se acercan a Tansonville; el muchacho está invadido por el deseo de conocer a Giberte. Se detiene ante las vías del bosque que llevan a la casa y anhela y teme la posible presencia de la niña. Se aproxima a la valla, observa: la casa de Swann está solitaria, motivo por el cual la familia eligió rodear Tansonville durante el paseo. El muchacho descubre una caña de pescar y el corcho que flota en el agua, cerca de allí; estos indicios le hacen temblar, pero admite que pudieran pertenecer a un invitado. Como pudo haberlo hecho Keats, Proust matiza la etiología del amor destacando en el silencio del bosque el canto de un ave. Su melodía y la luz envuelven al adolescente en un clima de irradiaciones y desconcierto.



"A media altura de un árbol interminado, un pájaro invisible, ingeniándose en hacer más corto el día, exploraba con una prolongada nota la soledad circundante, pero dábale ésta una réplica tan unánime, devolvíale un golpe tan redoblado de silencio e inmovilidad, que se hubiera dicho como si no lograra más que detener para siempre aquel mismo instante que intentaba hacer más rápidamente pasajero".

A estas alturas del paseo el narrador está solo; los demás se han adelantado y él se abre a una vigilia desconocida y turbadora: la embriaguez causada por el aroma de los espinos blancos. La piel adherida a las otras mil selvas y ciudades de oro que el niño descubre en el bosque —las selvas del amor—; sensibilizado hasta desfigurar el sentimiento en éctasis de finísima animalidad, el muchacho atraviesa la alucinante claridad de la revelación. Apenas logra decirse que creado por los espinos "el sentimiento que en mí despertaban seguía siendo oscuro e indefinido", cuando su abuelo advierte su ausencia y lo llama. Esta vez la coloración orquestal de Proust se torna asombrosa: el abuelo señala un seto de espinos y le indica al muchacho que mire, ahora, un espino rosa. Aun se detiene el autor en complementar la visión de esta variedad de flores. Las describe con adjetivos que reflejan encarnaciones alimenticias y provocativas, con tonos de queso crema y fresas, sostenidos por la apetitosa ambición del niño. Este marco de los espinos se ensancha hacia la profundidad del sendero; la ansiedad del muchacho estalla y el bosque y las flores entregan a su voracidad el milagro, la última irradiación: Gilberte aparece ante él, suya en la única mirada cuyo significado no llegará a conocer sino muchos años después. "Una chica de un rubio rojizo, que, al parecer volvía de paseo, y que llevaba en la mano una azada de jardín, nos miraba, alzando el rostro, salpicado de manchitas de color rosa. Le brillaban mucho los ojos negros, y como yo no sabía entonces, ni he llegado luego a saberlo, reducir a sus elementos objetivos una impresión fuerte; como no tenía bastante de eso que llaman «espíritu de observación» para poder aislar la noción de su color, por mucho tiempo, cuando pensé en ella, el recuerdo del brillo de sus ojos se me presentaba como de vivísimo azul, porque era rubia; de modo que quizá si no hubiera tenido ojos tan negros —cosa que tánto sorprendía al verla por primera vez— no me hubieran enamorado de ella tanto como me enamoraron, y más que nada sus ojos azules". La metamorfosis de la flora en niña es

total; pero el párrafo en que se realiza recarga ahora un detalle de los espinos al rostro de la muchacha: los pétalos rosados en sus mejillas. Michel Butor ha dedicado un emocionado trozo al "signo anunciador" de los espinos blancos. Pero el paralelismo *espinos-Gilberte* no esconde sólo la encantatoria alegría y el enigma del amor. Es necesario seguir la evolución de las relaciones entre la niña y el narrador, para observar la profundidad del contenido atribuible a esa asociación. En primer lugar, Gilberte debe ser precedida por los espinos *rosas,* porque es ella la única muchacha distinta, el talismán capaz de encender la tormentosa consciencia del amor. Pero además, Gilberte —como todas las mujeres que rodearán al narrador, menos su madre— es excepción de su propio sexo. La primera muchacha prefigura y complementa a Albertine, a la Duquesa de Guermantes, a Andrea; como ellas, representa el mundo de la feminidad, el estímulo que fecundará la pasión y el dolor, los celos y el olvido, en el protagonista. Sin embargo, el significado del espino *rosa* se nos revela ampliamente cuando lo asimilamos a la anormalidad sexual que recubre a Gilberte y todas las otras mujeres. Ante la flora sexual, ellas son diferentes, se destacan como el matiz especial de los espinos en el sendero de Swann, porque Gilberte ha tocado Gomorra y oculta también las atávicas resonancias de los himnos de Safo.

6.3. *Un amor de Swann* abre el compás de otro gran paralelismo que incide sobre puntos claves de *A la sombra de las muchachas en flor* y se cierra, mayestático, en *La Prisionera.* Aquí la simbología reviste el profundo sentido de la obra de Proust: la seguridad de hallar en el arte la única forma de permanencia, ajena al desastre y a la destrucción de quienes lo forjan. Así nos hace comprender que el arte es el estrato humano interior ante el cual las fuerzas del desengaño o del dolor son débiles para horadar su invulnerable alegría, la eternidad. La demostración del postulado se realiza a través de un recurso bellísimo: la sonata de Vinteuil. También las obras de arte creadas por Bergotte y Elstir participan de la esencial armonía, pero la presencia viviente de sus autores, en la novela, desplaza el efecto divino, al contaminarlas con el propio sometimiento de los creadores a las modulaciones de la existencia. La música de Vinteuil, en cambio, es el espectro de alguien que murió adolorido; y su doble fuerza reside en que repite la lúcida concepción proustiana de que un gran artista es el repliegue único del hombre caído: esplendor que escapa del vicio. Aplicable a su visión del arte, pero sintetizada en la música de Vinteuil, el narrador nos entrega en el transcurso de la novela una visión particularmente próxima a Platón y al mundo de conformaciones míticas, resistentes al tiempo. Desde luego, para el escuchante, la primera noción de la sonata desencadena el clásico procedimiento de prescindir del espíritu o del intelecto para percibir. De nuevo es el hombre desnudo y sensitivo quien puede recibir la melodía: "Quizá por no saber música le fue posible sentir una impresión tan confusa, una impresión de esas que acaso son las únicas puramente musicales, concentradas, absolutamente originales e irreductibles a otro orden cualquiera de impresiones". El contacto entre oyente y música transforma a aquél: se ha abierto su pensamiento —en seguida— a la comunicación con el universo de la permanencia, para permitirle considerar "los motivos musicales como verdaderas ideas de otro mundo, de otro orden, ideas veladas por tinieblas desconocidas, imposibles de penetrar por la inteligencia, pero perfectamente distintas unas de otras".

Pero no es sólo la relación entre arte y hombre el contenido paralelo de la sonata. Este elemento arquitectónico recoge, además, dos de los motivos mejor estudiados y confrontados por Proust. La música de Vinteuil engloba de alguna manera la teoría del amor y, como consecuencia, su obsesionante dualidad con los celos y el sufrimiento. Ya hemos señalado que la pureza de la sonata —en tanto música— arranca de su especial carácter de sublimación: es el aire purificado que se origina de las mórbidas alcobas del molino de Montjouvain. Allí la hija de Vinteuil, en un último acto de sacrilegio, ha violado la memoria del creador muerto. En ese acto de horror está el

germen del amor, tal como la música y el narrador deben hacerlo despertar en las criaturas del libro. Se ha señalado que el amor para Proust consiste en una interminable obsesión física, en la búsqueda libidinosa de la posesión, que ese amor carece de la comprensión y la composición espirituales típicas del amor normal. Para nosotros, el amor proustiano se caracteriza, al contrario, por una exagerada penetración espiritual en la conducta de la amada. Suspicacias, celos, hipótesis descabelladas: nada detiene la ambigua necesidad de posesión psíquica, y de esa manera se crea el infierno amoroso que, como todo infierno, es mental. El narrador mismo reconoce la inutilidad de la entrega física, "en la cual, por cierto, no se posee nada". El amor, así, aguarda en aquellas vertientes áridas del otro ser, tan ocultas para este mismo, que ninguno de los esfuerzos de quien ama logrará arrancar de él sino sus destellos externos. "Y por no poder amar sino sucesivamente en el tiempo todo lo que aquella sonata me traía al ánimo, nunca llegué a poseerla por entero: se parecía a la vida".

La reflexiones del narrador acerca del amor poseen dos rasgos fundamentales, además de la incapacidad en el amante para la posesión de la amada; esas características son: el fatalismo de la elección amorosa y el desnivel (o abismo) entre los amantes. Cada enamorado lleva en sí el tipo de amor que habrá de vivir; puede transcurrir su vida gustando variaciones de un ser, pero al final detiene sus tentativas y rechaza las alusiones a otros seres para existir dependiendo de uno solo, inesperado o expectado, quien reúne sin embargo aquellas notas humanas que nunca él hubiera deseado amar. La estructuración del deseo es inconsciente y el fatalismo de la escogencia, inaplazable: "...esa naturaleza nuestra, que crea nuestros amores y casi las mujeres que amamos". Inútilmente Swann inicia un juego con Odette, del cual querrá desligarse más tarde. Charlus, el poderoso, abandona la corte de jóvenes y viejos de la cual dispone para degradarse jovialmente en el amor de Morel. El narrador concibe en Gilberte a Albertine, y su fallido intento por amar a la Duquesa de Guermantes sirve únicamente para destacar lo limitado de sus posibilidades amatorias. Pero veamos cómo se torna espeso el nudo de la evanescencia amorosa, que parecía dirigido hacia el otro: "Cuando uno está enamorado, el amor es tan grande que no cabe en nosotros: irradia hacia la persona amada, se encuentra allí con una superficie que le corta el paso y le hace volverse a su punto de partida; y esa ternura, es lo que llamamos sentimientos ajenos, y nos gusta más nuestro amor al tornar que al ir, porque no notamos que procede de nosotros mismos".



La cualidad inmediata para el crecimiento del amor es de naturaleza cuantitativa: para amar se requiere que la diferencia entre el amante y la amada sea infrangible. Basta un signo de entrega por parte de la amada para que decaiga el deseo de quien aspira a él. Y en este detalle reside el secreto de la diabólica interpretación del amor con la cual el narrador hace arder a sus personajes. El infierno para ellos puede ser el coche de Swann, los Campos Elíseos o la alcoba solitaria en que un hombre espera a Albertine. En esos lugares, en el momento de sentirse abandonado, el amante toma consciencia de la incomprensión y de la distinta calidad espiritual de la amada: eso aumentará el amor a alucinantes torbellinos. Porque en este momento la costra que repelía los sentimientos del enamorado —desde ella— nada deja penetrar de la radiación afectiva: desencadena, por el contrario, el desprecio o la humillación. La amada ha de ser inferior intelectualmente, ha de ser espontánea y sin complejidades psicológicas similares a las del amante, pero también habrá de poseer hermosura y salud, todo cuanto el sol dispone de nutricio: "...las emociones que nos causa una muchacha mediocre acaso hagan salir a flote de nuestra conciencia partes de nosotros más íntimas y personales, más esenciales y remotas que el placer que se pueda sacar de la conversación de un hombre superior o hasta de la misma contemplación admirativa de sus obras". En efecto, ya sabemos que la amada no guarda ninguna de las atribuciones que el amante ve en ella; eso despierta en éste su amor y lo obliga a emitirlo, como un vector; es sólo

después, cuando quiera recibir idéntica interpretación de parte de ella, el momento en que descubrirá su vacío y su dolor. Sin embargo, de otra forma el amante no habría podido analizar y discernir las convexas alteraciones espirituales que sólo el amor (su amor) proyecta en esa pantalla vacía que es la amada.

La huidiza exploración psicológica que, en este sentido, deviene de la sonata, representa el tono abstracto del dolor o de la felicidad. Su lado mordiente se traduce en la abrasadora animalidad de los celos, punto que une la divina música con los abismos del molino de Vinteuil. Como la música, los celos emigran con el amante, tamizan los ambientes y nada diluye su efecto mortífero: "...los celos, asemejándose a esas enfermedades que parecen tener su localización y su foco de contagio no en determinadas personas, sino en determinados lugares y casas...". Ubicuidad, dominio del enemigo: desde ella —es decir, desde el propio corazón del amante— sopla un oleada de fugacidad, la consciencia del estar enamorado, que acerca la idea de la muerte cuando los celos arrecian. Dentro del cuerpo de la novela, la sonata de Vinteuil delata y consuma la aparición del amor en varias escenas perfectamente engranadas al mismo tema. Swann escucha la sonata por primera vez en casa de los Verdurin; ella le proporcionará el hallazgo de Odette y de la clase de amor que agotará su vida. Más tarde, el narrador adolescente oye la pieza tocada por la madre de la muchacha en casa de Gilberte. También allí le acompaña el comentario de Swann, quien compara la música con "ese momento de noche oscura bajo los árboles" en el instante de transmitirla al joven. La aparición de Albertine está signada por una frase de la sonata. En el esfuerzo que hace el narrador por ubicar el lunar (¿sobre la barbilla o el labio?) de la muchacha, asocia a aquél con la música. A ésta corresponde un lugar de expresión desolada mientras el amante espera a la prisionera infiel (y ahora es él mismo quien la toca, sorprendido de un compás "que sin embargo conocía mucho, pero a veces la atención ilumina preferentemente cosas conocidas desde hace mucho tiempo y en las que



notamos lo que nunca habíamos visto"). La música de Vinteuil, asimismo, ya bajo la forma de septeto, contribuye a forjar para siempre, ondívaga, la destrucción de Charlus. Hemos seguido, así, las complejas variaciones que Proust introduce en el diseño estético de la sonata y las disímiles aplicaciones emotivas que recorre. Pero tal vez la más hermosa ejecución de la melodía esté guardada en la fulguración verbal con la cual el novelista crea la escena de Albertine dormida. Lenguaje rítmico, undosa cadencia imitadora del sueño, lenguaje del amante que se detiene ante la impenetrable indiferencia de la amada dormida, textura de la música expuesta con imágenes, ese trozo de *En busca del tiempo perdido* es la correspondencia en palabras de la sonata: "A veces, en efecto, cuando me levantaba para ir a buscar un libro del escritorio de mi padre, como mi amiga me había solicitado permiso para recostarse mientras tanto, estaba tan cansada por el largo paseo de la mañana y la tarde al aire libre, que aunque sólo hubiese quedado un momento fuera del cuarto, al regresar encontraba a Albertine dormida y no la despertaba.

"Tendida de la cabeza a los pies en mi cama, en una actitud cuya naturalidad no hubiera podido inventarse, me parecía un largo tallo florecido que ahí se hubiera depositado y así era en efecto: el poder de soñar que sólo tenía en su ausencia, lo volvía a encontrar en esos instantes junto a ella, como si al dormir se convirtiera en planta. Por lo que su sueño realizaba en cierto modo la posibilidad del amor; sólo yo podía pensar en ella, pero me hacía falta y no la poseía. Presente, yo le hablaba pero estaba demasiado ausente de mí mismo para poder pensar. Cuando ella se dormía, ya no tenía que hablar, ya sabía que ella no me miraba, ya no necesitaba vivir en la superficie de mí mismo.

"Al cerrar los ojos, al perder la conciencia, Albertine se había despojado, unos tras otros, de sus distintos caracteres de humanidad que me habían desilusionado desde el día en que la conociera. Sólo la animaba ahora la vida inconsciente de los vegetales y los árboles, vida más distinta de la mía, más extraña y que sin embargo me pertenecía más (...)

"Escuchaba esa murmurante emanación misteriosa, suave como un céfiro marino, mágica como ese claro de luna que era su sueño. Mientras persistía, podía soñar con ella y sin embargo mirarla, y cuando ese sueño se hacía más profundo, tocarla y besarla. Lo que experimentaba entonces era un amor frente a algo tan puro, tan escasamente material en su sensibilidad, tan misterioso como si estuviera frente a las criaturas inanimadas que son las bellezas de la naturaleza. Y en efecto, en cuanto dormía algo profundamente, dejaba de ser sólo la planta que había sido; su sueño, al borde del cual yo soñaba con una fresca voluptuosidad que no me cansara nunca y que hubiese podido gustar indefinidamente, era todo un paisaje".

6.4. La infidelidad de Odette, presumida y concebida por Swann con todos aquellos elementos que pudieran hacerla factible pero no comprobada (las horas de espionaje en la ventana de su amante, la vigilancia que sobre ésta solicita, etc.), adquiere asimismo un plano especial bajo la construcción utilizada por Proust, como dimensión monstruosa de ese engaño. Recordemos la noche en que, obligado por la ausencia de Odette, Swann decide aceptar una invitación para cierta reunión, a pesar de que ya el distinguido miembro del Jockey no frecuenta sus antiguas amistades. La fiesta ocurrirá en casa de la Marquesa de Saint-Euvert y, por supuesto, también allí se produce la necesaria aparición de la sonata. Swann cree que Odette ha ido esa noche a casa de su modista; antes ha solicitado a Charlus que cuide de aquella y que le sugiera un paseo (a cumplirse con los tres) para el verano próximo.

En factor de enlace, ahora, se anuncia a través de la sensibilidad de Swann para captar imitaciones del arte en la vida. El hombre llega a la puerta del palacio y advierte un numeroso séquito de sirvientes traídos por sus amos: los compara a cuadros de Renacimiento, retablos, figuras de Mantegna. Inicialmente las siluetas de tantos hombres carece de importancia; pero a medida que algunos de ellos se adelantan para recibir al invitado o durante el paseo que cumple Swann a través de la doble fila de lacayos, éstos se transforman en una monstruosa aglomeración de ocultas repercusiones. Pronto Swann comprende que en la "ociosa y magnífica fila de lacayos" hay signos que "representan suplicios" con su "aspecto implacable". La simbología es asimilada ahora a una copia de la *Degollación de los Inocentes* y uno de los sirvientes parece "espiar, con impasibilidad militar o fe sobrenatural, un ángel o vigía desde la torre de un castillo o de una catedral, la aparición del enemigo o el advenimiento de la hora del juicio, encarnación de la vigilante espera, monumento de la alerta, alegoría de la alarma". Así propone Proust la densa oscilación de fuerzas que Swann no llega a comprender sino más tarde; y en ella circula una estratificación dantesca, la intuitiva cercanía de la traición, la savia agobiadora de índices que prefiguran la comprobación final de todas las sospechas. Un nuevo pincelazo acentúa la proximidad de las sombrías corrientes en las cuales Swann habrá de encontrar la verdadera imagen de Odette: la impresión causada en él por los monóculos de los nobles, ya dentro del salón. Cada instrumento de cristal, "fragmento accidental y acaso puramente simbólico" asoma también la idea de suspicacia y dolor, que traslada de una vez el espíritu de Swann hacia una conversación futura entre él y Odette. De este modo, mucho después, la mujer le revelará que, mientras él se encontraba con la Princesa de Laumes, ella recibía en el Bosque las ofertas amorosas de otra mujer. Aunque el tono de Odette, durante la revelación, posee el cariz de indecisión suficiente para mantener la duda del enamorado, cualquiera que hubiese sido el modo como Odette gastara su tiempo esa noche, guarda interiormente el núcleo de la infidelidad y el abandono, los únicos puntos capaces de destruir el universo anímico elaborado por Swann alrededor de Odette.

6.5. Cuando se inicia el abandono de Gilberte, el narrador adolescente se niega en una oportunidad a asistir con sus padres a un banquete oficial, en el cual habrían de estar los Bontemps con su sobrina Albertine. El muchacho ha estado rehuyendo todo contacto humano que signifique una

digresión, una pérdida de la atención hacia el único objetivo que desea: Gilberte. Muchos años después el narrador sabrá que en ese momento de la invitación al banquete se cruzaban dos vías idénticas de su existencia: las del amor, porque Albertine ya ha sido la verdadera personificación del objeto amado. El lector de Proust encuentra en esa alusión a los Bontemps, la segunda mención de Albertine; aún desconoce que se aproxima el viaje a Balbec y cómo el adolescente difundirá su enamoramiento en una bandada de muchachas a las cuales desea alternativa y retrospectivamente; y que entre ellas hallará la "objetivación irreal y diabólica" del amor. A partir de *A la sombra de las muchachas en flor* el novelista convierte su obra en una prismática exploración de la personalidad de Albertine; adhiriéndola al presente que evoluciona con el noviazgo de ambos, pero prestándole también a ella el pasado paralelo e innumerable de los dos, el narrador une su vida futura y anterior a la de Albertine. Sin embargo, mucho antes de las primeras referencias directas a Albertine, y mucho antes de que aparezca su nombre en la novela, Proust ha organizado la percepción del lector para que, con Gilberte y los espinos, vuelva a ocurrir la transfusión de dos elementos aparentemente inconexos.

Sigamos de nuevo el mecanismo empleado. Justamente en el instante en que el muchacho de la novela no puede esperar ni concebir que Gilberte sea capaz de pensar en él, su madre le lleva una carta a la cama, carta que él abre sin particular interés. Lee en ella, sin acertar a comprender lo leído — y la felicidad inmediata— que se trata de una invitación de Gilberte. Esta es, en verdad, la primera prueba de confianza que le proporciona la niña y es, asimismo, la mutua conveniencia de una aproximación entre ambos. De allí arrancará el tortuoso aprendizaje del amor, para el protagonista. La firma de Gilberte "revistió de irrealidad" todo lo que lo rodeaba; y el muchacho se preguntó "si no había una existencia enteramente distinta de la que yo conocía, en contradicción con ella, pero que fuera la verdadera" que al serle mostrada le infundió perplejidad. El efecto



de la carta es natural, porque significa la realización de un sueño tantas veces anticipado por el narrador. Sin embargo, una ligera modificación del hecho determina la insólita firmeza de construcción narrativa que hemos venido estudiando en Proust. El giro lo da una breve intervención de Françoise, expuesta así en el libro: "Por lo que se refiere a esa carta que llevaba al pie un nombre que Françoise no quería creer que era el de Gilberte, porque la *G,* muy historiada y apoyada en una *i* sin punto, parecía una *A,* y la última sílaba estaba indefinidamente prolongada por una festoneada rúbrica...". En tanto que poco antes se ha insistido en que "el trazo horizontal de la *t* no iba en la misma letra, sino suelta, por encima" .

Esta confusión, que el narrador atribuye a su vieja criada, no dificulta en nada prever que la firma leída por el muchacho no reproduce el nombre de Gilberte sino el de Albertine. Así quedan enlazadas las imágenes de esas dos mujeres amadas por el narrador, al mismo tiempo que una se funde en la otra por sus características psicológicas externas (ser preferidas por el mismo hombre) e internas (la velada inclinación de ambas hacia las mujeres).

El incidente se cierra con una simulada ceguera por parte del lector de la carta, quien concluye: "...en todos esos acontecimientos que en la vida y en sus situaciones contrapuestas se refieren al amor, lo mejor es no intentar comprender, puesto que en lo que tienen de inexorable y como de inesperado parecen regidos más bien por leyes mágicas que por leyes racionales".

Hasta ahora hemos visto cómo el paralelismo y la fusión se intercalan en antecedentes y consecuentes. Pero el recurso del cambio de letras adquiere a su vez otra modalidad: el carácter retroactivo del símbolo. Así, volveremos a hallarlo en *Albertine desaparecida* cuando el narrador ha huido a Venecia, después de la muerte de su amada. Desarrollado en este volumen el avance del olvido y sus intermitencias, el corolario respecto del amor (como ya antes fue presentado con el recuerdo de la abuela muerta, en la afectividad familiar) ocurre cuando el narrador recibe en Venecia

un telegrama firmado por Albertine, quien parece haber resucitado. Esta vez el lector posee la clave, que le será explicada más tarde; y por ello la efectividad del recurso es tal vez, menor. En el nuevo caso, aparece repetida la percepción errónea de la *G*, la *A* y las *t*. Como sabemos, en esta ocasión se trata de la boda de Saint-Loup y Gilberte, distorsionada por el narrador. Las complejidades de similitudes a las cuales puede aludir esta fusión, son amplias. Bástenos por ahora ver en ellas una confirmación más de la confluencia entre los *lados* de Swann y Guermantes, que también era anunciada al lector desde los primeros párrafos de la novela.

6.6. Un nuevo *losange* de la construcción proustiana se nos ofrece a través de doble ensamblaje. En este caso se trata de la concepción teórica del narrador acerca de la homosexualidad y, como siempre, su inmediata aplicación concreta mediante un sistema de signos especiales. El personaje que asumirá con toda su carga de subterfugios y desfachatez esa desviación psíquica, es el Barón de Charlus. El narrador va a exponer la anormalidad de Charlie prestando los hilos inconexos de una conducta misteriosa, ilógica (el Barón en el hotel de Balbec, la visita del narrador a casa de aquél, etc). Pero el lector ha sido preparado desde el momento en que, cerca del hotel, en la playa de Balbec, se produce un encuentro entre el héroe y el Barón. Con apuntes fenomenológicos, el autor presenta al invertido como a un hombre en plena madurez, cuya mirada ejerce especial influjo a su alrededor. Los ojos del Barón se dirigen al joven y lo "atraviesan con la rapidez del relámpago", pero analizándolo sin que parezca que se ha fijado en él. Durante ese encuentro ambos son desconocidos recíprocamente; de allí que el Barón descuide su celo y, sin quererlo, transmita al otro algo que nadie próximo a él debe conocer. La penetrante mirada es turbia y múltiple: "Por esos ojos cruzaban de vez en cuando miradas de extrema actividad, propias sólo de los hombres que se ven delante de una persona desconocida, la cual, por cualquier motivo, les inspira ideas que no se les ocurriría a otro, por ejemplo, locos o espías". Así define el narrador el síntoma que confirmará



más tarde; y luego lo envuelve en la atmósfera de una desconfianza propia de un "policía encargado de una misión secreta". Porque realmente la mirada de Charlus, vivaz y tangencial, no se dirige a los conocidos sino a los otros hombres de su especie en quienes puede hallar una señal, el oculto reconocimiento de complicidad, aún secreto en la conducta del Barón. De este modo, el novelista cumple el primer intento de ajuste entre el contenido homosexual que va a revelar y los instrumentos de expresión. En la segunda parte de *El mundo de Guermantes,* cuando ya el lector había olvidado en cierto modo el énfasis anteriormente citado, surge una nueva imagen que será sobrepuesta a la de *la mirada.* Esta vez el ambiente y la manera como el recurso es presentado, han cambiado por completo. Estamos en el salón de Guermantes y la Princesa de Parma (portavoz inocuo, como Françoise con la carta de Gilberte) alaba a Oriane las flores que ve dentro de un macetero. La explicación con que la Duquesa le responde comprende la esterilidad de estas flores: "...no, no tendré crías!" (...) "Es curioso. Pero entonces, en la naturaleza...". Y poco después se generaliza el comentario a la especie que "produce a la vez flores masculinas y femeninas, pero un a modo de tabique interpuesto entre ellas impide toda comunicación". Lo cual adelanta, de manera indirecta, la aparición de los hombres-mujeres, entre quienes hallaremos centralizado a Charlus. Desde luego, es en el volumen siguiente de la novela donde Proust descorre la alusión a las flores de la maceta; allí al narrador se esconde y de nuevo espía un deforme acto erótico. Pero antes obliga al lector a conocer sus interrogantes acerca de la remota posibilidad de que un abejorro fecunde las flores de la Duquesa colocadas en el patio. El abejorro (en realidad, la fuerza natural sana) confirma el papel pasivo del arbusto en el acto de fecundación, de la misma manera que la esterilidad signará en seguida la amorosa aproximación de Jupien y Charlus. El desarrollo final de una muestra simbólica que la memoria del lector ha arrastrado, subliminal, al nuevo ambiente de la escalera —en casa del narrador— después de haber

pasado por la playa de Balbec y el salón de Guermantes, aparece con plenitud bajo las reflexiones del narrador acerca de la homosexualidad. Así, concibe que el mal no se trata sino de una "enfermedad incurable", confundida por los invertidos con el amor, por cuanto adquiere de la poesía, lo social, la caballería, la música, etc., todos los rasgos que se reconocen en el amor. La pederastia está constituida por una "masonería mucho más extendida, más eficaz y menos señalada que la de las logias, porque se funda en una identidad de gustos, de necesidades, de costumbres, de peligros, de aprendizaje, de saber, de tráfico, de glosario, y en la que los propios miembros que desean no conocerse se reconocen inmediatamente por signos naturales o convencionales, involuntarios o deliberados...". Reconoce que el uranismo predispone a una especial sensibilidad o gusto femenino, y que entre sus variaciones está el hombre que decide casarse con una mujer hombruna, el solitario que huye, atemorizado de ser descubierto —o al serlo— de la sociedad o el individuo maduro que debe comprar la satisfacción pagando a jóvenes. Sin embargo, todos ellos se "enamoran precisamente de un hombre que no tiene nada de mujer, de un hombre que no es invertido y que, por consiguiente, no puede amarlos"; ideal viril sólo posible de satisfacer, entonces, en la búsqueda de otros afeminados. La evolución del trastorno es insidiosa y sorprendente para el mismo que habrá de padecerlo. El narrador la supone en el muchacho que se abraza a un compañero mientras observan fotos excitantes de mujeres, muchacho que aún confunde su apasionamiento por el amigo con las imágenes de amor despertadas por las fotografías.

6.7. De la cámara sombría que envuelve al narrador surge al final de *Sodoma y Gomorra* un instrumento cuya imagen habrá de ser utilizada por el autor para reglar las relaciones de varios personajes como complejas redes que se entrecruzan. Se trata del tren que conduce al narrador y a muchos invitados de los Verdurin a Rivebelle. Los tentáculos psicológicos que en esa parte de la novela son tendidos arrancan de la movilidad del tren, sus



divisiones en compartimientos y, fundamentalmente, de su estructura de vagones unidos por mecanismos invisibles o disimulados. Allí se produce la disertación de Charlus acerca de su vicio, mezclándola con alusiones a obras de Balzac; circula desde el Barón, también, la protectora actitud de amor hacia Morel y el disgusto entre ambos. El narrador iniciará las reacciones dubitativas ante la posible vinculación de Albertine con la hija de Vinteuil, en el tren, y concibe desde él la inmediata fuga de los amantes. Charlus irradia seducción hacia Bloch (amigo del narrador, ocasional amante de Odette), a quien finge no reconocer después de su marcado interés por el joven, evidenciado durante un paseo, después de la reunión en casa de Villeparisis. La aproximación del *lente* del narrador a los personajes se realiza durante las estaciones o en el interior de los compartimientos: de acuerdo con el efecto profundo de los hechos en los espíritus incluidos en el problema o según el tono humorístico y abierto de las situaciones (revelación de Albertine, duelo del Barón, etc.).

6.8. Otro gran telón resulta doble al ser empleado por Proust en la presentación y desarrollo de un tema asomado con frecuencia en *En busca del tiempo perdido*. Nos referimos a la asombrada inclinación del narrador sobre la inalterable secuencia de la muerte. Sin embargo, ambas anticipaciones cobran figuración propia de acuerdo con el grado de proximidad afectiva entre el narrador y la víctima. La visión más distante es presentada a través de la muerte de Saint-Loup. La lectura de *El tiempo recobrado* hace preceder, a una visita del Marqués, por la carta que Gilberte envía al narrador. Lo trágico está dado por las referencias que hace la antigua amada a la destrucción de Méséglise y al nuevo carácter que, según ella, cobra el "montecillo de los espinos blancos". En ese detalle hay un leve adelanto del destino fatal de Saint-Loup; pero la muerte real de éste no ocurre cuando el lector la conoce mucho más adelante —después de los amores del militar con Morel y sus visitas clandestinas al burdel de Jupien—, sino en la alusión a la caída del *lado* de Swann y en la corrosiva aparición de los soldados

—los licenciados —que vienen de permiso a París, desde el frente. En una de estas salidas, Saint-Loup visita al narrador; cumple las horas de aplazamiento que la guerra le permite. Pero cuando ambos se encuentran, el visitado tiene "esa impresión de lo sobrenatural" que arrastran consigo quienes han escapado del infierno. El narrador no es capaz de concebir el lugar en el cual opera su amigo, porque ese sitio "irreal" permanece en otra dimensión del pensamiento: metafísica. Este trozo de la novela corresponde a una larga conversación entre Saint-Loup y su amigo; el Marqués reaparece con su energía característica, aunque ahora arroja un brillo intelectual insuperable. No obstante, toda la escena del encuentro se envuelve con atmósfera de muerte; allí el narrador comprende que el esposo de Gilberte está entre aquellos hombres "que vienen por un instante de los ribazos de la muerte a la que retornarían, incomprensibles para nosotros, llenándonos de ternura, de espanto y de un sentimiento de misterio, como esos muertos que evocamos, que se nos aparecen por un segundo, que no nos atrevemos a interrogar y que por otra parte a lo sumo podrían contestarnos: «No pueden ustedes imaginarlo»...".

Pero ésta es la más alejada línea de la espiral. El tema de la muerte, abordado con intermitencia por el narrador, adquiere su grave majestuosidad en la preparación que culmina —ante el lector— con la desaparición de la abuela. Debemos recordar que, en verdad, *El tiempo recobrado* es, en su última parte, una larga alegoría de la muerte, pero sublimada por la resurrección espiritual del narrador: la danza macabra de la reunión de Guermantes se enlaza a la última fase de cada personaje. Y no olvidemos, asimismo, que tanto la muerte de Bergotte, de Cottard, de la Princesa de Guermantes como las últimas horas de la Berma y de Swann están rodeadas también por desconcertantes paralelismos (tales como *los zapatos rojos* de la Duquesa, el triunfo de Rachel, etc.) que destacan a la manera de Goya el dolor y su cruel insignificancia.



El narrador manifiesta en diversas ocasiones su interés por la serie de objetos que llegan para prestar utilidad al hombre de su tiempo. Entre ellos hay invenciones como el automóvil, el teléfono; el cine y el avión. Para construir la primera imagen de la muerte de la abuela, el narrador recurre al teléfono, que "no era en aquella época de uso tan corriente como hoy". Situemos las líneas que ascienden hacia el vértice: el protagonista ha viajado a Donciéres, donde explorará a través de Saint-Loup la receptividad de la Duquesa de Guermantes hacia él. Como al azar, el militar sugiere a la abuela de su amigo que use el teléfono para que hable con éste. De tal modo, una tarde se produce la llamada. Mientras el lector acompaña al héroe a la cabina telefónica, comienza a surgir en éste la intuición de una "claridad sobrenatural"; algo adelanta la aparición de un "milagro" debido a las telefonistas o "Vírgenes Vigilantes, cuya voz oímos todos los días sin conocer nunca su rostro, y que son nuestros Angeles de la Guardia en las tinieblas vertiginosas cuyas puertas vigilan celosamente; (...) las Todopoderosas por cuya intercesión surgen a nuestro lado los ausentes sin que nos esté permitido verlos; (...) Danaidas de lo invisible que incesantemente vacían, colman, se trasmiten las urnas de los sonidos; (...) las irónicas furias...". Con lo cual, la sencilla oficina se transforma en sugestiva antesala de misterios, en pasillo que conduce a la etérea presencia de otro mundo. Desde luego, las asociaciones mezclan una fragmentaria visión del infierno cristiano con los remotos mitos griegos. Y, por un momento (tomando en cuenta la estrecha relación de abuela y nieto: la casi incestuosa necesidad del joven por la mujer madura) la oficina de teléfonos reverbera como un acorde del mito de Eurídice, ya que el narrador "como Orfeo, al quedar solo, repite el nombre de la muerta".

La invocación a la muerte nos vincula con la próxima desaparición de la abuela, porque, al escucharla, el nieto advierte en su voz "anticipaciones de una separación eterna", al mismo tiempo que reconoce en la ternura recibida en ese instante "lo que hay de falaz en la apariencia de la más dulce aproximación": la voz de la mujer esconde el cercano abandono, la fugacidad. La metamorfosis de la abuela —percibida por el narrador sólo a través de palabras— le convence de que "aquella voz

clamaba desde las profundidades de que no se vuelve a subir"; además de que encuentra en ella "como un símbolo, una evocación, un efecto directo de otro aislamiento". Así logra verla como nunca antes: total en su gran afecto, ajena a las inhibiciones de la cercanía física, cuidadosa de él hasta el extremo, pero también perdida para siempre, hablándole desde un lugar abstracto e inaccesible al cual no llega el verdadero amor del narrador. Durante esta conversación ya se ha roto la comunicación vital entre ambos, "habíamos cesado de estar uno frente al otro, de ser audibles uno para el otro". En otro capítulo de la novela ocurre la muerte de la abuela; será entonces cuando ella, sin la morfina, sabrá que "el sufrimiento es, en gran parte, una a modo de necesidad que el organismo tiene de cobrar conciencia de un nuevo estado que lo desasosiega, de tornar la sensibilidad adecuada a ese estado". Así la verá el narrador, después del ataque en el Bosque, morir silenciosamente; limpio su cuerpo viejo, carente de las desilusiones que la vida misma ha arrastrado. La muerte convierte a la abuela de nuevo en una doncella, similar a aquellas esculpidas por los artífices medievales.

Pero el lector la ha sentido morir mucho antes, mientras el narrador, en la cabina del teléfono ha querido por última vez "invocar a las Hijas de la Noche, a las Mensajeras de la palabra, a las divinidades sin rostro". Y al fondo de esta especulación, volvemos a hallar la desnudez del dolor, su imposibilidad de permitir al individuo infringir sus límites. Es cierto que el narrador vislumbra el desdoblamiento de la vida; pero esa dualidad refiere, paradójicamente, a otra cara del prisma de la realidad. Sobre una extensión de lo real aparece, desconsoladora, otra. Por ello, en ese momento de terrible capacidad para penetrar el misterio de la muerte, el narrador encuentra que a las Guardianas o Hijas de la Noche tampoco les es dado "abrir las puertas maravillosas": porque detrás de ellas no hay nada.



* * *

6.9. Finalmente, *En busca del tiempo perdido* ofrece su más enigmática alusión (ante lector y narrador) con la visión que se presenta al joven protagonista durante un paseo por los alrededores de Balbec. Entonces, como antes con los campanarios de Martinville, él cree encontrarse tocando la representación de una esencia que no logra interpretar. El incidente se construye con los tres árboles del sendero de Hudimesnil. La deslumbradora irradiación de esos árboles cubre la obra de Proust; su imagen latente está detrás de los más sofisticados recursos técnicos (teoría de las memorias) y la purificación noble de los más sencillos objetos (el adoquín, la magdalena). Pero ellos, en sí, son a su vez la apariencia de una fuente primordial de alegrías y evocaciones cuyo secreto jamás es revelado al narrador. El, como nosotros, intuye en los árboles una forma del "pensamiento replegándose sobre sí mismo"; reconoce que guían hacia "aquella dirección interior donde yo los veía dentro de mí". Pero no aprehende algo más de la luminosa sustancia escondida por ellos. El lector puede asignar a esta alegoría la honda permanencia de Combray y sus lados; o le es dado elegir detrás de los tres árboles las siluetas cambiantes de Gilberte, Albertine y la Duquesa de Guermantes. Pero ninguna de estas aproximaciones elimina la lenta claridad que nos envuelve ni la dura corteza con que la realidad, escalonándose simultáneamente, nos oculta lo más deseado: el amor o la omnisciente elucidación de la vida. Los tres árboles aún murmuran al narrador (como lo hace con nosotros cada situación que ha estriado nuestra existencia): "Lo que tú no aprendas hoy de nosotros nunca lo podrás saber. Si nos dejas caer otra vez en el camino ese desde cuyo fondo queríamos izarnos a tu altura, toda una parte de ti mismo que nosotros te llevábamos volverá por siempre a la nada".

Enero-Agosto, 1968.

# BIBLIOGRAFIA


ADORNO, THEODOR: *Notas de Literatura,* Barcelona. Ediciones Ariel, 1962.

ALEXANDER, FRANZ: *Medicina Psicosomática.* La Habana. Cultural S. A., 1954.

ALONE: *Las mejores páginas de Marcel Proust,* Santiago de Chile. Nascimiento, 1933.

BUTOR, MICHEL: *Sobre Literatura I.* Barcelona. Seix Barral, 1967.

——— *Sobre Literatura II.* Barcelona. Seix Barral, 1967.

CURTIUS, ERNST-ROBERT: *Marcel Proust y Paul Valéry.* Buenos Aires, Losada, 1941.

GIRARD, RENE: *Mentira Romántica y Verdad Novelesca.* Colección Temas. Ediciones de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1963.

MAURIAC, CLAUDE: *Proust por él mismo.* México. Escritores de Siempre, Compañía General de Ediciones S. A., 1958.

MAUROIS, ANDRE: *En busca de Marcel Proust.* Buenos Aires, Espasa-Galpe Argentina S. A. 1958.

PAINTER, GEORG: *Marcel Proust. Biografía.* Barcelona. Editorial Lumen. Volúmenes I y II, 1967.

PIERRE-QUINT, LEON: *Marcel Proust (Juventud. Obra, Tiempo).* Buenos Aires. Santiago Rueda Editor, 1944.

RACINE, JEAN: *Fedra.* Buenos Aires, Losada, 1939.

RECA, TELMA y colaboradores: *Problemas Psicopatológicos en Pediatría.* Buenos Aires, Eudeba, 1961.

SERRAHIMA, MAURICIO: *Prólogo a En busca del tiempo perdido.* Barcelona. José Janés Editor, 1952.


*Observaciones*: Las citas de Proust que aparecen en el presente libro han sido extraídas de las siguientes fuentes:

*En busca del tiempo perdido.* Traducciones de Pedro Salinas, José María Quiroga Pla, Soledad Salinas de Marichal, Jaime Salinas, Consuelo Berges y Marcelo Menasché.

*A la recherche du temps perdu.* Le Livre de Poche, París. (Ocho volúmenes dobles). Gallimard, 1966.

*Correspondencia con su madre.* Traducción de Magdalena Vicuña.

*El caso Lemoine.* Traducción de Marcelo Menasché.

*La Vida de Jean Santeuil.* Traducción de Marcelo Menasché.

*Los Placeres y los Días.* Traducción de Marcelo Menasché.

## BIBLIOGRAFIA DE MARCEL PROUST EN ESPAÑOL


*Correspondencia con su madre*: Philip Kolb. Santiago de Chile. Zig-Zag, 1956.

*Crónicas*: Santiago de Chile, Rueda, 1947.

*El caso Lemoine*: Santiago de Chile, Rueda, 1946.

*En busca del tiempo perdido*: Barcelona. José Janés Editor, 1952. Contenido: V-1: Por el camino de Swann, A la sombra de las muchachas en flor, El mundo de Guermantes. V-2: Sodoma y Gomorra, La Prisionera, Albertina ha desaparecido, El tiempo recobrado.

*En busca del tiempo perdido*: Buenos Aires. Santiago Rueda, Editor. 1944-46. V-1: Por el camino de Swann; V-2: A la sombra de las muchachas en flor; V-3: El mundo de Guermantes; V-4: Sodoma y Gomorra; V-5: La Prisionera: V-6: Albertina ha desaparecido; V-7: El tiempo recobrado.

*En busca del tiempo perdido*: Madrid. Alianza Editorial, 1966-1968. V-1: Por el camino de Swann; V-2: A la sombra de las muchachas en flor; V-3: El mundo de Guermantes; V-4: La Prisionera.

*La vida de Jean Santeuil*: Buenos Aires, Rueda, 1954.

*Los Placeres y los días*: Buenos Aires, Rueda, 1947.


## BIBLIOGRAFIA SOBRE MARCEL PROUST


ALONE: *Las mejores páginas de Marcel Proust.* Santiago de Chile. Nascimiento, 1933.

BERSANI, LEO: *Marcel Proust. The Fictions of Life and Art.* Oxford University Press. 1965.

BERGSON, HENRI: "Rapport sur un ouvrage de M. Marcel Proust: *La Biblie d' Amiens de Ruskin*". Académie des Sciences morales et politiques, Séances et travaux, vol. 162, julio 1904.

BLONDEL, CHARLES: *La psychographie de Marcel Proust.* Paris. J. Vrin, 1932.

BRET, JACQUES: *Marcel Proust, etude critique.* Genéve. Editions du Mont-Blanc, 1946.

BUTOR, MICHEL: *Sobre Literatura.* I. Barcelona, Seix Barral, 1967.

——— *Sobre Literatura.* II, Barcelona. Seix Barral, 1967.

CREMIEUX, BENJAMIN: *Du coté de Marcel Proust.* Paris. Lemarget, 1929.

CURTIUS, ERNST-ROBERT: *Marcel Proust. Paris.* La Revue Nouvelle, 1928.

——— *Marcel Proust y Paul Valéry.* Buenos Aires. Losada, 1941.

FERNANDEZ, RAMON: *A la gloire de Proust.* Paris. Nouvelle Revue Critique, 1944.

——— *Morceaux choisis de Marcel Proust.* Paris. Gallimard, 1933.

FERRE, ANDRE: *La Géographie de Marcel Proust.* Paris. Sagittaire. 1939.





FRETET, JEAN: *L'alienation poetique.* Paris. J.-B. Janin, 1946.

GAETAN, PICON: *Lecture de Proust.* Paris. Gallimard, 1968.

GIDE, ANDRE: *Marcel Proust. Lettres á André Gide.* Neuchâtel. Ides et Calendes, 1949.

——— *Journal 1889-39.* Paris. Bibliotheque de la Pléiade. Gallimard, 1949.

GIRARD, RENE: *Proust.* Prentice-Hall Inc., 1962.

——— Mentira Romántica y Verdad Novelesca. Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central. 1963.

HAHN, REYNALDO: *Marcel Proust. Lettres á Reynaldo Hahn.* Paris. Gallimard, 1956.

JALOUX, EDMOND: *Avec Marcel Proust.* Ginebra. Palaine, 1953.

KOLB, PHILIP: *La Correspondance de Marcel Proust.* Urbana, Unversity of Illinois Press, 1949.

——— "An enigmatic Proustian Metaphor". *Romanic Review.* Vol. 54, octubre 1963.

——— *Marcel Proust. Correspondencia con su madre.* Santiago de Chile. Zig-Zag, 1956.

LEVIN, HENRY: Interpretaciones Críticas. Colección Temas. Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central. Caracas, 1967.

LIFAR, SERGE: *A history of Russian Ballet.* Londres, Hutchinson, 1954.

MAURIAC, CLAUDE: *Proust por él mismo.* México. Compañía General de Ediciones S. A., 1958.

MAURIAC, FRANCOIS: *Du coté de chez Proust.* Paris. Ed. de la Table ronde, 1949.

MAUROIS, ANDRE: *A la recherche de Marcel Proust.* Paris. Hachette. 1949.

——— *En busca de Marcel Proust.* Buenos Aires. Espasa-Calpe, 1958.

MONTESQUIOU, CONDE ROBERT DE: "Chaires secrets". *Mercure de France.* Vol. 211, abril 1929.

MORNARD, LOUISE DE: "Mon amitié avec Marcel Proust". *Candide,* 1º de Nov. 1928.

NORDLINGER: Riefstahl-Norlindger, Marie: Marcel Proust. *Lettres á une amie.* Manchester. Editions du Calame, 1942.

PAINTER, GEORG: *Marcel Proust. A Biography.* Boston. Little Brown & Co., 1965.

——— *Marcel Proust. Biografía.* Volúmenes I y II. Barcelona. Editorial Lumen, 1967.

PIERRE-QUINT, LEON: *Marcel Proust. Sa vie, son oeuvre.* Paris. Sagitaire, 1936.

——— *Marcel Proust: Juventud, Obra, Tiempo.* Buenos Aires. Rueda, 1944.

ROSTAND, MAURICE: *Confessions d'un demi-siécle.* Paris. Jeune Parque. 1944.

SOUDAY, PAUL: *Marcel Proust.* Paris. Kra, 1927.


NOTA: Los títulos anteriores sólo constituyen una pequeña muestra de la inmensa bibliografía proustiana.

# INDICE


*Pág.*

I. Ectasis y ambigüedad .... .... .... .... 7

II. Mnemónica: paralelismos .. .... .... .... 41

Bibliografía .... .... .... .... .... .... 85

PROUST
SE TERMINO DE IMPRIMIR
EN SEPTIEMBRE DE 1969
EN LA
IMPRENTA UNIVERSITARIA DE CARACAS.
LA EDICION CONSTA DE 3.000 EJEMPLARES

José Balza, veintinueve años. Nació en el Territorio Delta Amacuro. Es Licenciado en Psicología. Ha trabajado como psicólogo en la Universidad de Oriente, en la Facultad de Humanidades de la Universidad Central y en la Escuela "Miguel Antonio Caro". Publicó sus primeros relatos en la revista Cal. Es fundador del grupo literario En Haa. Colabora con las revistas universitarias de cultura y con el «Papel Literario» de El Nacional. Su novela Marzo Anterior mereció el Premio Municipal de Prosa de 1966. Ha publicado, además, la novela Largo (1968) y un volumen de relatos: Ejercicios narrativos (1967). La fundamentación teórica de sus narraciones se encuentra en el texto Narrativa: Instrumental y Observaciones (1969), editado por Ediciones de la Biblioteca en su colección Nuevos Planteamientos.

2